BN

BIMESTRALE DI STUDI SUL CINEMA

V. Martinelli: I Gastarbeiter fra le due guerre — **M. Morandini:** Berlino — **G. Gosetti:** Avoriaz — Note, recensioni, libri, notizie a cura di A. Bernardini, O. Caldiron, G. Cincotti, M. De Benedictis, A. Farassino, G. Fink, M. Fotia, A. Mazzoleni, D. Puccini, P. Sola, V. Tosi — Tutti i film usciti a Roma

3

BIANCO E NERO 1978

SOMMARIO

Fotografie dell'archivio di Vittorio Martinelli. Sviluppo e stampa a cura del laboratorio fotografico del C.S.C.

anno XXXIX - fascicolo 3 - maggio-giugno 1978

BN XXXIX

MAGGIO/GIUGNO 1978

3

BN BIMESTRALE DI STUDI SUL CINEMA

direzione e redazione
00173 Roma, via Tuscolana 1524, tel. 742245
amministrazione
Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri s.r.l.
Casella postale 7216 - 00100 Roma
tel. 489965-4751092 - ccp 13730007
abbonamento anno 1978
annuo Italia lire 10.000
estero lire 15.000
semestrale Italia lire 5.500
Autorizzazione n. 5752 24 giugno 1960
Tribunale di Roma
Arti Grafiche Baldassarri - Roma

I GASTARBEITER FRA LE DUE GUERRE

Vittorio Martinelli

Non credo sia il caso di raccontare ancora una volta la storia di come il cinema italiano sia passato dallo splendore – forse un po' fatuo, ma indubbio – del periodo 1910/1920 alla decadenza ed addirittura al dissolvimento della decade successiva. I motivi fondamentali furono probabilmente la fine di una certa epoca, spazzata via dalla guerra, e l'affermarsi sempre piú penetrante del cinema americano.
Non ci si poteva piú baloccare con i cascami di una tarda belle époque, mentre gli uomini stentavano a trovare una nuova coscienza di se stessi, dopo la ventata di follia che aveva sferzato l'Europa. Per restare nel campo del cinema, che qui c'interessa, l'Italia non poteva piú illudersi di contrapporre Polidor a Chaplin, Maciste a Douglas, Francesca Bertini, Pina Menichelli o Lyda Borelli a Gloria Swanson, Pola Negri o Mae Murray, Alberto Collo o Mario Bonnard a Ronald Colman o Rodolfo Valentino, Lucio d'Ambra a Ernest Lubitsch o Erich von Stroheim, Emilio Ghione a Lon Chaney.
Anche se i nomi italiani – questi ed altri, non pochi – avevano rappresentato un "momento" della storia del cinema, era chiaro che gli anni venti si affacciavano con nuove proposte, di quelle – si direbbe oggi – alle quali non si può dire di no.
Ha inizio cosí lo sfaldamento delle tenui strutture del cinema italiano, cui invano un consorzio, l'Unione Cinematografica Italiana, la funesta U.C.I., tenta di fare da puntello; anzi, ne affretterà il crollo, riuscendo a mettere in luce unicamente i meschini giuochi di pote-

◄ L. Albertini sorregge B. Fossati che sorregge A. Rossi

re, le invidie, le ripicche di coloro che, in breve volgere di tempo, si avvicendarono alla guida.
Si parla molto, si tirano in ballo l'onore, la patria, anche la mamma o San Gennaro, tutti i canoni deputati di una ben nota gaglioffaggine all'italiana, ma si lavora poco. Nei primi anni (1919/23) c'è ancora un vago fervore di iniziative, pur se i nuovi film stentano a vedere la luce e vengono ripresentati, sempre con maggiore frequenza, i vecchi successi di sette-otto anni prima; ma tra il 1924 ed il 1930 la produzione cola letteralmente a picco, i film nuovi sono in totale poco piú di centocinquanta, che equivale a una media di venti all'anno.
Per maggiore informazione occorre dire che quest'ultima pleiade ottenne la prima visione generalmente nei mesi di luglio e agosto, all'epoca delle chiusure estive, e che circa un terzo era costituito da film napoletani, i quali non estendevano la loro espansione al di là del Santa Brigida, il cinema della Galleria Umberto di Napoli, che per anni fu il santuario di Gennariello Notari, Peppino Amato o Goffredo d'Andrea, i divi di questa produzione minore. E' probabile che tra questa massa di pellicola vi sia stato qualcosa di vario interesse, ma è certo che tutti quei film ebbero una vita molto stentata e scarse rimangono le testimonianze. Ecco dunque verificarsi la diaspora degli attori, dei registi, degli operatori, degli altri tecnici verso l'estero, e in modo particolare verso la Germania.

La Germania cinematografica sta invece vivendo un momento felice. L'espressionismo, il Kammerspiel, il neo-oggettivismo sono i fiori all'occhiello di una industria che non disdegna di produrre anche commedie mondane, corruschi film in costume, farse villerecce, tragedie borghesi, drammi di montagna, film d'avventura.
E' l'unica in Europa a contrastare, con argomenti validi, l'avanzata a valanga del cinema americano. Ha assorbito i migliori elementi danesi (Asta Nielsen, Olaf Foenss), ungheresi (Bolvary, Lucy Doraine, Lya de Putti), cechi (Anny Ondra), polacchi (Pola Negri, Igo Sym), russi (Gaidarow, Mosjoukin, Sokoloff), spalanca le porte alle coproduzioni, specie con l'Inghilterra (Alfred Hitchcock inizia appunto in Germania): è ovvio che accolga anche gli italiani, per poterli poi riciclare nel paese d'origine. Il primo a giungere è Bartolomeo Pagano, il popolarissimo Maciste, che viene quasi prelevato a Torino con un contratto favoloso per quattro film.
Da buon genovese, Maciste non si fa troppo pregare. Veni, vidi, vici. Fa i suoi quattro film, quasi tutti diretti dal fido Borgnetto, intasca il gruzzolo dei marchi e ritorna in patria. Confesserà di aver patito per il mangiare tedesco, poco affine al suo gusto, ma ha già in tasca un nuovo contratto con la Fert/Pittaluga che gli assicura lavoro per alcuni anni, senza piú preoccupazioni per il suo stomaco.

Poi è la volta degli Albertini, Luciano, Linda, Patata (Arnold è rimasto inspiegabilmente a casa), l'insostituibile Rossi, lo smilzo Beniamino Fossati, l'operatore Lamberti, cui si aggiungono l'esperto Vitrotti, l'imberbe Malasomma e qualche altro.
E' un gruppo rumoroso, magari un po' troppo fracassone per i gusti teutonici, ma efficiente. Ed in Germania l'efficienza paga. Nel solo 1921 sfornano quattro film e Luciano Albertini sbalordisce le platee berlinesi con le sue temerarie acrobazie. L'indigeno Harry Piel può andare a farsi benedire.
Quando giungerà anche Aldini e qualche anno dopo Saetta, gli schermi del Marmorhaus o del Tauenzienpalast non basteranno piú per incorniciare le prodezze al limite dell'incredibile, le mirabilia elettrizzanti, i veri e propri voli d'angelo di questi rompicollo.
Poi, ancora, Pavanelli, Ferrari o Serventi varcarono la frontiera con il loro charme latino ed insidiarono pericolosamente il piú effimeri Harry Liedtke, Georg Alexander o Harry Halm.
Le attrici giunsero generalmente accompagnate dal regista di fiducia (e del cuore): l'Albani col conte Parish, la Jacobini con Righelli, Carmen Boni con Genina, Dolly Grey con Brignone, Enrica Fantis con Palermi. Altri poi arrivarono alla spicciolata, attore o regista o che altro fossero, ma piú o meno tutti trovarono uno spazio.
Non era essenziale conoscere il tedesco, il cinema è muto. I problemi di quel che bisognava far comprendere con i gesti o con l'espressione erano tutti di Isa Querio, questa frenetica quanto misconosciuta soggettista, sceneggiatrice, script-girl, aiuto-regista, traduttrice, vero trait-d'union – come tutti coloro che mi hanno fornito testimonianze, hanno tenuto piú volte a sottolineare – tra gli italiani ed i tedeschi.
Né vi erano problemi sindacali che limitassero o vietassero l'ingresso di artisti stranieri. Anzi, come si accennava prima, la politica cinematografica tedesca era quella di favorire l'immissione nei propri ranghi di elementi artistici di altri paesi per poi riesportarli nei paesi d'origine, tramite i film interpretati o diretti, con un rilievo talvolta sproporzionato, comunque come astuto specchietto di richiamo.
Ecco dunque che negli anni venti la Kuerfuerstendamm diventa un surrogato di via Veneto, a Babelsberg si sentono sempre piú spesso parole (o parolacce) in romanesco, in genovese, in partenopeo. E' un tocco di frivolezza ben calcolato, un pimento esotico, una iniezione di mediterraneo in tutto quel mare (di pellicola) del nord.

Tra gli italiani in Germania regnò una profonda solidarietà, non quella rugiadosa che sui fogli cinematografici italiani dell'epoca i vari Giannini, Bassoli o Janni andavano sbandierando a parole reboanti, ma una sincera mutualità che non conobbe la gelosia di

mestiere o il maligno compiacimento per l'insuccesso altrui, tanto tipici negli uomini di spettacolo.
I piú fortunati aiutarono quelli che lo erano meno, ogni nuovo arrivato trovava una mano tesa, un amico pronto ad inserirlo, ad insegnargli come darsi da fare, ad introdurlo ad un regista o ad un produttore. Si pensi, uno per tutti, al triste declino di Luciano Albertini, affetto da una malattia ereditaria che, a causa di una vita tutt'altro che regolata, degradò verso forme di follia sempre piú accesa. Quante volte i suoi colleghi ne coprirono le intemperanze, lo assisterono, riuscirono addirittura, durante un periodo di relativa pausa del male, a fargli interpretare un film. Rossi, che era stata la sua controfigura, si accollò quasi tutto il lavoro – e con tale bravura che sembra sia ancora Albertini a fare le acrobazie a sensazione di *Es geht um alles.* Poi, durante i lunghi anni in cui rimase a Berlino come un relitto, lo sfortunato attore fu ospite fisso del ristorante di Lamberti e Rossi, che lo assisterono fino al ritorno in patria, ove morí penosamente nel manicomio di Budrio.
Ma se vi fu un comune denominatore dell'esperienza tedesca di questi italiani, questo fu una struggente nostalgia per la buona tavola di casa, rappresentata emblematicamente dalla pastasciutta.
Qui gli episodi sono innumerevoli: Gallone, ad esempio, era ospite fisso di Genina perché questi aveva una cuoca napoletana, che sapeva cucinare in maniera eccellente i maccheroni. Giuseppe Spalla, fratello del piú noto Erminio, preferí abbandonare la carriera cinematografica per aprire una pizzeria dalle parti dello Zoo, Raimondo van Riel, che tra il 1925 ed il 1930 faceva la spola tra gli studi berlinesi e quelli romani, aveva l'incarico dal suo amico Bonnard di non tornare a Berlino senza quattro casse di pasta di vario taglio. Angelo Rossi ed Eduardo Lamberti, come già accennato e come mi hanno raccontato, con dovizia di particolari, le loro vedove, misero su un ristorante alla Friedrichstrasse ove conveniva tutta la colonia cinematografica italiana a Berlino. Rossi anzi, sposatosi, rimase a Berlino anche dopo il ritorno in patria di quasi tutti i colleghi, mettendo a frutto la sua abilità culinaria, divenendo cuoco all'Ambasciata italiana.
Provate a rileggere le corrispondenze da Berlino su «Cinema illustrazione» o «Il teatro muto» di Anton Giulio Bragaglia. In un lungo capitolo dedicato ad un suo soggiorno nell'allora capitale tedesca viene raccontato, con piacevole eleganza, delle sofferenze del paffuto Bilancia alle prese con la cucina di uno stabilimento cinematografico, di come Serventi cercasse di mantenere la linea, seguendo una dieta, ma di fronte alle lasagne, non esitasse a compromettersi, e cosí via. Di fronte ai maccheroni fumanti, al profumo del pomodoro, al sapore del parmigiano, si ritrovavano tutti, come al piú religioso dei riti.

Con l'avvento del sonoro, la colonia italiana si dissolse come nebbia al sole. Quelli che conoscevano bene il tedesco rimasero e qualcuno anche a lungo, ma la maggior parte rimpatriò, anche attratta dalla sempre piú conclamata rinascita del cinema italiano. D'altro canto, non era solo un problema di cinema muto o sonoro. L'aria che cominciava a tirare da quelle parti non era piú tanto respirabile.
I seguaci, sempre piú numerosi, di uno strano imbianchino di Braunau non potevano vedere con eccessiva simpatia degli stranieri aggirarsi nel cinema del grande Reich prossimo venturo.
Questi uomini e queste donne bruni erano in contrasto con i nuovi canoni di estetica razziale.
I primi "gastarbeiter" della storia non differirono molto da quelli che li avrebbero seguiti trenta o quaranta anni piú tardi. Lavoravano bene, questo è indiscutibile.
La ricostruzione della loro attività, tramite le filmografie che seguono, l'unica possibile allo stato attuale, presenta una casistica che si presta a varie considerazioni, prima fra tutte quella sulla consistenza, mentre sarebbe interessante e forse sorprendente poterne approfondire, con la visione diretta delle opere, sepolte dalla polvere delle cineteche, anche la qualità.
A questo lavoro troppo presto dimenticato, e forse da considerare con maggiore attenzione, è dedicata questa ricerca.

Gruppo di famiglia in un esterno: E. Lamberti, M. Cusmich, G. Vitrotti, A. Rossi, A. Gorilowa, L. Albertini, B. Pagano (ed altri) in gita sul Mar del Nord

MARCELLA ALBANI (1899-1959)

Una stupenda creatura dagli occhi e capelli corvini, di estrazione popolana – era figlia di un celebre oste di Trastevere – ma dotata naturalmente di un portamento elegante e di un signorile garbo.
Inizia nel cinema nell'immediato dopoguerra e nel giro di tre o quattro anni interpreta in Italia una ventina di film che fanno di lei una beniamina del pubblico.
Segue docilmente Guido Parish in Germania ove, dalla fine del 1922 e per quasi un decennio, illumina, con la sua bruna opulenza, numerosi cinedrammi, spesso di mediocre fattura ma di largo successo.
Divenuta ormai popolare in tutta Europa, partecipa a film francesi – *L'évadé* (1928) di Henri Ménessier –, cecoslovacchi – *Hrici Lasky* (I peccati dell'amore, 1929) di Carl Lamac – o in Austria – *Das Weib am Kreuze* (L'ombra del peccato, 1929) di Guido Brignone –.
Dopo l'avvento del sonoro alternò, ma in tono decisamente minore, la sua attività tra la patria d'origine e quella d'adozione, preferendo dedicarsi a scrivere romanzi. Di questi, due furono portati sullo schermo, uno in Italia – *Ritorno alla terra* (1934), di Mario Franchini, divenuto suo marito – ed un altro in Germania – *Liebelei und Liebe* (1938), regia di Arthur Maria Rabenalt –.

Filmografia

1923 **Im Rausche der Leindenschaft**, regia di Guido Parish.
Frauenschicksal, regia di Guido Parish.

1924 **Das Spiel Der Liebe**, regia di Guido Parish.
Guillotine, regia di Guido Parish.

1925 **Briefe, die ihn nicht Erreichen**, regia di Friedrich Zelnik.
Das Geheimnis der alten Mamsell, regia di Paul Merzbach e Guido Parish.

1926 **Die geschiedene Frau**, regia di Viktor Janson.
Die Flucht in die Zirkus, regia di Mario Bonnard e Guido Parish.
Dagfin, regia di Joe May.

1927 **Du haelt die Welt den atem an**, regia di Felix Basch.
Der Fluch der Verebung, regia di Adolf Trotz.
Liebesreigen, regia di Rudolf Walther-Fein.
Das Geheimnis des Abbe' X, regia di Wilhelm Dieterle.

1928 **Fuerst oder Clown**, regia di Alexander Rasumny.
Die Pflicht zu Schweigen, regia di Carl Wilhelm.
Die Dame in schwarz,regia di Franz Osten.

M. Albani ►

Geheimnisse des Urient, regia di Alexander Wolkoff.

Das letzte Souper, regia di Mario Bonnard.

Der Kampf ums Matterhorn, regia di Mario Bonnard e Nunzio Malasomma.

1929 **Anschluss um mitternacht**, regia di Mario Bonnard.

Das Weib am Kreuze (coprod. austro-tedesca), regia di Guido Brignone.

Sturmflut der Liebe, regia di Martin Berger.

Vertauschte Gesichter, regia di Rolf Randolf.

1930 **Das Erlebnis einer Nacht**, regia di Guido Brignone.

Masken, regia di Rudolf Meinert.

1935 **Stradivari**, regia di Geza von Bolvary.

1936 **Der Kaiser von Kalifornien**, regia di Luis Trenker.

LINDA ALBERTINI (1894)

A dispetto di una figura matronale, Linda Albertini fu un'agile presenza della troupe Albertini, di cui, oltre Luciano, facevano parte i giovani Arnold e Patata, presentati furbescamente come figli della coppia Linda e Luciano, Angelo Rossi e Beniamino Fossati.
Con il battagliero nome di Sansonette, Linda apparve in tutti i film italiani del clan, da *Sansonia* in poi.
A Berlino, ove si recò con tutto il gruppo, rimase poco piú di un anno. Il sodalizio con Luciano si sciolse quando questi si invaghí di un'attrice tedesca.
Linda, ritornata in patria, si sposò con uno scultore, dando un addio definitivo alle acrobazie.

Filmografia

1921 **Der Koenig der Manege**, regia di Josef Delmont.

Die eiserne Faust, regia di Josef Delmont.

Julot, der Apache, regia di Josef Delmont.

Die Todesleiter, regia di Josef Delmont.

LUCIANO ALBERTINI (1882-1945)

Di origine romagnola, Luciano Albertini aveva esordito nel Circo Busch e poi, dopo varie vicende, aveva costituito un piccolo circo in proprio ove si esibiva assieme ad un gruppo di atleti, noti come "Les Albertini".
Nel 1916, probabilmente tramite Gambino che era un veterano della Ambrosio, fu scritturato dal produttore torinese, assieme ai suoi, per *La spi-*

L. Albertini in *Der Sieg des Maharadscha* (1923)

rale della morte, "film d'avventura e d'audacia", di cui Gambino e Costamagna furono i registi. Fu poi la volta dei film imperniati sul personaggio di Sansone (o Sansonia). La serie si arricchí presto di altri componenti, Sansonette (Linda Albertini), i "figli", Arnold e Patata.
Atleta completo, piuttosto ben fatto, con una muscolatura armoniosa, una bellezza virile, peraltro sapientemente messa in risalto da accorti operatori, Albertini faceva spicco tra forzuti bovini del tipo di Maciste o Reicevich, e la sua agile disinvoltura faceva premio sul piú affettato Aldini. Poteva vestire con naturale eleganza, in Italia e fuori, i panni variopinti di un maragià o quelli di un re, di un brigante gentiluomo o del fornaretto di Venezia.
Era bravissimo, ma sapeva usarsi intelligentemente; non strafece mai, come Gambino, ad esempio, che spesso dovette ricorrere agli ortopedici, non si espose ad inutili rischi, un po' per normale cautela, ma anche perché temeva di rovinarsi il bel volto.
La sua segreta speranza era quella di poter fare l'attore serio (e non il "saltimbanco", come spesso confidava agli amici), ma il suo desiderio non venne mai al concreto.
In Germania ebbe una clamorosa, immediata affermazione con una serie di film diretti da Josef Delmont, un regista specializzato nel genere sensazionale, di cui lascerà preziosa testimonianza in un libro di memorie.
Nel 1925 v'è anche una trasferta in America per un serial (*The Iron Man*), poi è di nuovo in Germania per altri film.
E' in quest'epoca, verso la fine degli anni venti, che comincia un fatale declino delle facoltà mentali di Albertini.
La sua attività si arresta alla fine del 1929, epoca in cui gira il suo ultimo film da protagonista (*Die Jagd nach der Million*), poi non potrà piú assolvere ad alcun lavoro ed è presto la rovina, sia fisica che economica. Ottiene ancora una particina in un film di Nosseck (*Es geht um alles*), ma chi fa tutto per lui è il fido Rossi, la controfigura dei tempi ormai andati. Oramai si occupano di lui Rossi e Lamberti, al cui ristorante trova sempre un piatto caldo, o la neuro ove viene portato sempre piú spesso.
Poi il rimpatrio e la triste fine in un manicomio, descritti con allucinante precisione di tratto da Mario Quargnolo nel libro dedicato allo sfortunato eroe di tante avventure.

Filmografia

1921 **Der Koenig der Manege**, regida di Josef Delmont.

Die eiserne Faust, regia di Josef Delmont.

Julot, der Apache, regia di Josef Delmont.

Die Todesleiter, regia di Josef Delmont.

1922 **Der Mann aus st ahl**, regia di Josef Delmont.

Die Heimkehr des Odysseus, regia di Max Obal.

1923 **Die Schlucht des Todes** o **Pampasreiter**, regia di Luciano Albertini e Alberto-Francis Bertoni.

Der Sieg des Maharadscha, regia di Josef Delmont.

1924 **Mister Radio**, regia di Nunzio Malasomma.

1925 **Der Mann auf dem Kometen**, regia di Alfred Halm.

Der Koenig und die Kleine Maedchen, regia di Nunzio Malasomma.

Eine Minute vor Zwoelf, regia di Nunzio Malasomma.

1926 **Menschenlebens in Gefahrl**, regia di Karl Gerhardt.

1927 **Rinaldo Rinaldini**, regia di Max Obal.

1928 **Der groesste Gauner des Jahrhunderts**, regia di Max Obal.

Der unueberwindliche, regia di Max Obal.

1929 **Tempo! Tempo!**, regia di Max Obal.

1930 **Die Jagd nach der Million**, regia di Max Obal.

1932 **Es geht um alles**, regia di Max Nosseck.

1950 **Herrliche Zeiten** (film di compilazione), regia di Guenter Neumann, Fritz Aeckerle e Hans Vietzke.

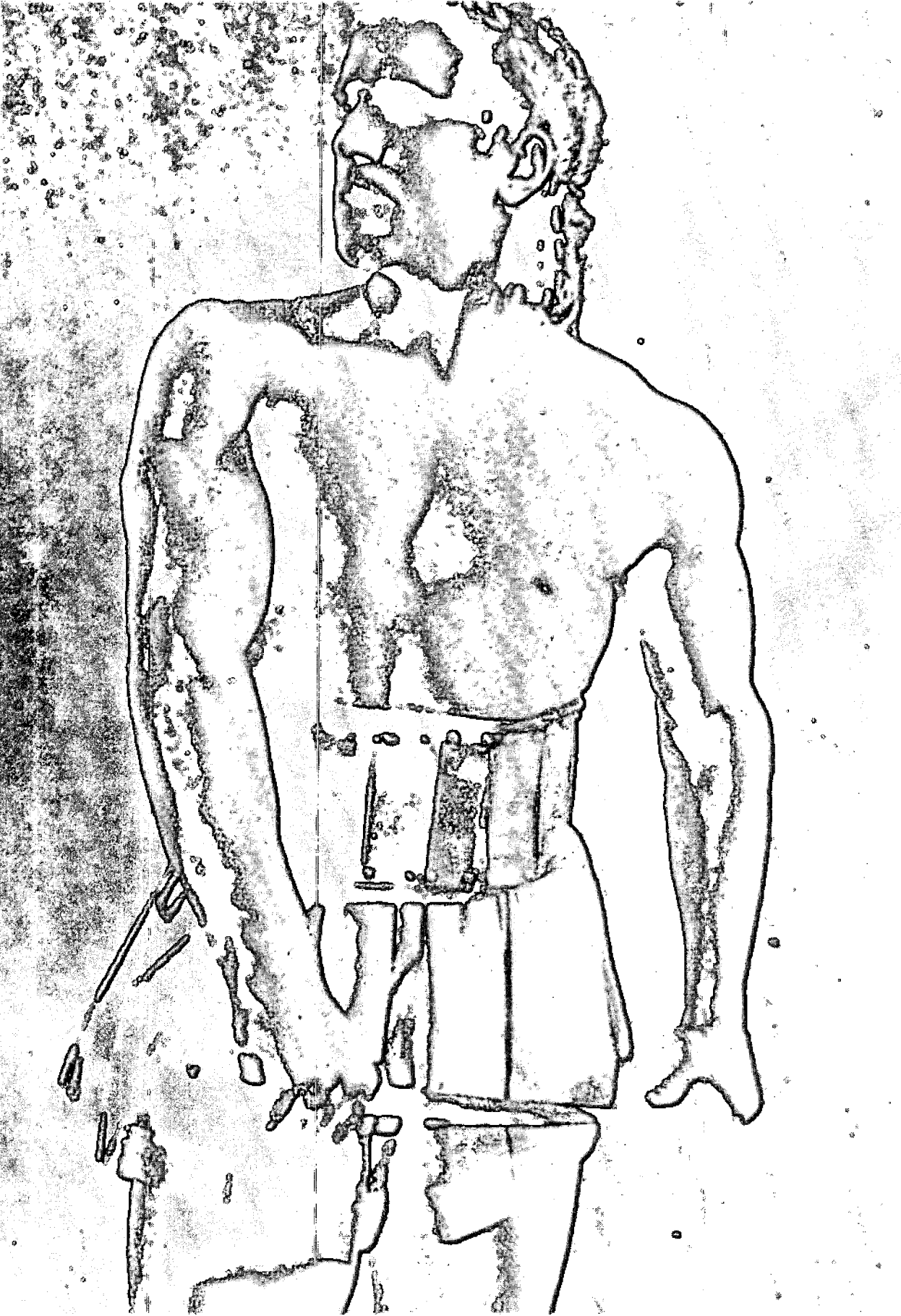
CARLO ALDINI (1894-1961)

Un bolognese gagliardo, giunto al cinema attorno al 1919, dopo aver dato buona prova di sé come lottatore e nelle gare di salto.
Fu subito impiegato in film d'azione e di avventura, ove, col nome di Ajax, si creò un certo spazio al fianco dei piú celebri Maciste, Albertini e Gambino. In Germania si recò nel 1923 e le sue spericolatezze, quali l'attraversamento della Sprea su di un filo d'acciaio o i salti prodigiosi dall'alto di un quarto piano, lo resero un personaggio ideale per quei "Sensationfilmen" di cui i pubblici dell'epoca erano avidissimi.
Partecipò anche a coproduzioni con l'Inghilterra e con la Cecoslovacchia. In quest'ultimo paese interpretò anche *Dva pakelné dny* (1928) di William Karfiol e *Pancerové Auto* (1929) di Rolf Randolf.
Dopo qualche film sonoro, di uno dei quali fu oltre che interprete, anche regista, tornò in patria e si ritirò dal cinema.

Filmografia

1923 **Die naerrische Wette des Lord Aldini**, regia di Luigi Romano Borgnetto.

1924 **Der Raub der Helena** (1ª parte di **Helena**), regia di Manfred Noa.

Der untergang Trojas (2ª parte di **Helena**), regia di Manfred Noa.

Gentleman auf Zeit, regia di Carl Gerhardt.

Dreiklang der Nacht, regia di Carl Gerhardt.

1925 **Nick, der Koenig der Chaffeurs**, regia di Carl Wilhelm.

1926 **Der Kampf gegen Berlin**, regia di Max Reichmann.

Jagd auf Menschen, regia di Nunzio Malasomma.

1927 **Einer gegen alle**, regia di Nunzio Malasomma.

Der Mann ohne Kopf, regia di Nunzio Malasomma.

1928 **Die Abenteuer GmbH** (copr. con la Gran Bretagna), regia di Fred Sauer.

1929 **Der verschwundene Testament/ztracena Zavet** (copr. con la Cecoslovacchia), regia di Rolf Randolf.

1930 **Wer hat Robby Gesehen**, regia di Rolf Randolf.

Im Kampf mit der Unterwelt, regia di Carlo Aldini.

1933 **Tempo, Carlo, tempo**, regia di Piel Jutzi.

1934 **Carlo's Schönstes Abenteuer**, regia di Piel Jutzi.

MARIO ALMIRANTE (1890-1964)

Quella degli Almirante è stata una vera e propria dinastia del teatro e del cinema italiani. Mario fu l'unico che non recitò, preferendo dirigere. Pur senza aver mai dato dei colpi d'ala, fu un abile artigiano della macchina da presa, con il lavoro sempre assicurato sia nei tempi felici che in quelli del mediocre cinema italiano degli anni venti.
In un momento di vacanza trovò il modo di fare da assistente alla regia con Righelli, per un film tedesco.

Filmografia

1925 **Der Bastard** (Transatlantico), assistente alla regia di Gennaro Righelli.

UBALDO ARATA (1895-1947)

Un tecnico della ripresa di provata capacità, la cui carriera si è svolta nell'arco di trent'anni. Gli esordi risalgono alla fine della prima guerra mondiale, all'Aquila film. Poi una lunga, silenziosa attività, costellata di opere interessanti, tra cui spicca la livida, documentaristica ripresa di *Roma*

◄ C. Aldini in *Helena* (1924)

città aperta (1945) di Roberto Rossellini, girato poco prima della morte, avvenuta sul posto di lavoro, mentre curava la fotografia di *Black Magic* (Cagliostro) di Gregory Ratoff.
A Berlino, Arata ebbe una sporadica attività nel periodo del muto e curò in Italia la versione tedesca, oltre quella italiana, di un film sonoro.

Filmografia

1925 **Der Bastard**. regia di Gennaro Righelli.

1929 **Manolescu**. fotografia in collaborazione con Carl Hoffmann, regia di Venceslav Tourjanski.

1936 **Die Liebe des Maharadscha**. regia di Arthur Maria Rabenalt.

VITTORIO ARMENISE (1896)

La carriera di Vittorio (anche detto Vito, Vittore o Victor) Armenise, un operatore di notevole qualità, si è svolta, durante un arco di trentacinque anni, dal 1919 al 1953, prima in Italia e poi in Francia, dalla cui cinematografia venne praticamente adottato.
Fra le due tappe vi è anche una sosta in Germania, di qualche anno, come operatore – in collaborazione di tecnici locali – dei maggiori registi italiani che si erano trasferiti colà.

Filmografia

1926 **Der Flucht in die Nacht** - fot. in collaborazione con Curt Courant ed Arpad Virag, regia di Amleto Palermi.

1928 **Der Sprung ins Glueck**. fot. in collaborazione con Friedel Behn-Grund, regia di Augusto Genina.

Das Maedchen der Strasse (Scampolo), fot. in collaborazione con Axel Graatkjaer. regia di Augusto Genina.

Marter der Liebe. fot. in collaborazione con Mutz Greenbaum, regia di Carmine Gallone.

1929 **Schiff in not S.O.S.**. fot. in collaborazione con Willy Teske e Friedel Behn-Grund. regia di Carmine Gallone.

Quartier Latin. fot. in collaborazione con Edmund Hoesch, regia di Augusto Genina.

1931 **Kopfueber ins Glueck**. fot. in collaborazione con Karl Puth, regia di Hans Steinhoff.

1935 **Variété Varietes**. regia di Nikolas Farkas e Jacob Geis.

AUGUSTO BANDINI (1889)

Attore comico, d'estrazione rivistaiola, con atteggiamenti sulla falsariga dell'allora popolarissimo Harold Lloyd. Lo si ricorda come Leone in *Addio giovinezza* (1927) di Augusto Genina, che fu il suo scopritore.
Lo stesso regista lo utilizzò in Francia – *Prix de beauté* (1930) – ed in Germania per il film della Boni.
Ancora qualche particina nel sonoro, poi, finito il sodalizio con Genina, Bandini si ritirò dal cinema per dedicarsi, assieme alla moglie, all'attività di pellicciaio.

Filmografia

1928 **Quartier Latin**, regia di Augusto Genina.

GIUSEPPE BECCE (1881-1960c.)

«La platea della Mozartsaal è sfavillante di luci. Tutta la Berlino che conta si è data convegno l'altra sera per la prima de *La casta Susanna*. Quando i giganteschi lampadari cominciano a smorzarsi di tono e gli ultimi ritardatari si affrettano a prendere posto, il Kapellmeister raggiunge il piccolo podio, mentre l'orchestra, che fino ad allora aveva provato gli strumenti, si pone in attenta attesa del cenno di bacchetta.
«Ossuto, tutto nervi, il direttore italiano Giuseppe Becce dà il via e per la sala si diffondono le celebri melodie dell'operetta di Gilbert».
Sembra, in questo articolo di «Der Film» (nov. 1926), di leggere il resoconto di una prima teatrale. Invece è la colorita cronaca della prima visione di un film muto, reso sonoro dall'accompagamento musicale di uno dei piú celebri arrangiatori di musica per film silenziosi.
Giuseppe Becce, nato a Padova, laureato in filosofia, aveva ottenuto una cattedra aggiunta in una università tedesca. Oskar Messter andò a sentire una sua conferenza e, notata la straordinaria somiglianza di Becce con Richard Wagner, gli offrí di interpretare la parte del musicista in un film di sua produzione, inteso a rievocare agiograficamente la vista del compositore di Lipsia. Del film, oltre che l'interpretazione, Becce curò anche un arrangiamento musicale, ovviamente su motivi wagneriani, che diresse personalmente alla Bavaria-Haus, un teatro/cinema della Friedrichstrasse. Ma la sua carriera d'attore si arrestò a questa prima prova, il film su Wagner fu l'inizio di una attività che si protrasse per vari decenni.
Infatti Becce, dopo aver diretto – e spesso composto musiche originali – una orchestra di vari elementi, con la quale commentò una infinita serie di film muti, con il sonoro divenne un apprezzato compositore di colonne musicali.
La sua duttilità è testimoniata anche in alcuni volumi – «Kinobibliothek» (1919) e «Allgemeines Handbuch der Film-Musik» (1927) –, due preziosi lessici che raccoglievano i molteplici temi musicali svolti a commento del cinema muto.

Filmografia

1913 **Richard Wagner** (anche interpretazione), regia di William Wauer e Carl Froehlich.

Schuldig, regia di Hans Oberlaender.

Komtess Ursel, regia di Curt A. Stark.

1915 **Martyrerin der Liebe**, regia di Rudolf Bierbrach.

Die Warenhausgraefin, regia ignoto.

Die zerbrochene Puppe, regia di Hans Oberlaender.

Auf der Alm, da gib's ka suend, regia di Rudolf Biebrach.

Fraulein Hochmut, regia di Franz Hofer.

Es Fiel ein Reif in der Fruehlingsnacht, regia di Kurt Matul.

Die Verschleierte Dame, regia di Richard Oswald.

Um 500.000 Mark, regia di Siegfried Dessauer.

Das Tagebuch Collins, regia di Richard Eichberg.

1916 **Der Sekretaer der Koenigin**, regia di Robert Wiene.

Der Schirm mit dem Schwan, regia di Carl Froehlich.

Durch Nacht zum Licht, regia di Carl Schoenfeld.

Abseits vom Glueck, regia di Rudolf Biebrach.

Der Ruf der Liebe, regia di Rudolf Biebrach.

Frau Eva, regia di Robert Wiene.

Geloeste Ketten, regia di Rudolf Bierbrach.

Der Liebesbrief der Koenigin, regia di Robert Wiene.

Das Wanderne Licht, regia di Robert Wiene.

Die Rauberbraut, regia di Robert Wiene.

Martha, regia di Gustav Schoenwald
Becce dirige l'opera di Flotow, mentre sotto lo schermo cantano artisti lirici.

1917 **In den Krallen der Ochrana**, regista ignoto.

Feen Haende, regia di Rudolf Biebrach.

Der Mann im Spiegel, regia di Robert Wiene.

Der Graue Herr, regia di Viggo Larsen.

Das Nachtraestsel, regia di Viggo Larsen.

Der standhafte Benjamin, regia di Robert Wiene.

Die Ehe der Luise Rohrbach, regia di Rudolf Biebrach.

Die Faust des Riesen (in due epis.), regia di Rudolf Biebrach.

Die Prinzessin von Neutralien, regia di Rudolf Biebrach.

Gefangene Seele, regia di Rudolf Bierbrach.

Hoehenluft, regia di Rudolf Biebrach.

Lehrer Matthiesen, regia di Viggo Larsen.

Los vom Mannel, regia di Viggo Larsen.

1918 **Grafin Kuchenfee**, regia di Rudolf Biebrach.

Agnes Arnau und ihre drei Freier, regia di Rudolf Biebrach.

Argus X, regia di Viggo Larsen.

Clown Charly, regia di Alwin Neuzz.

Das Abenteuer einer Ballnacht, regia di Viggo Larsen.

Das Geschlecht derer von Ringwall, regia di Rudolf Biebrach.

Das Maeskefest des Lebens, regia di Rudolf Biebrach.

Der Cow-boy, regia di Alwin Neuss.

Der einbrecher wider Willen, regia di Viggo Larsen.

Der falsche Demetrius, regia di Willy Grunwald.

Der Mann mit den sieben Masken, regia di Viggo Larsen.

Der Prozess Hauers, regia di Willy Zeyn.

Der rubin-Salamander, regia di Rudolf Biebrach.

Der Sohn des Hannibal, regia di Viggo Larsen.

Der Wilderer, regia di Alwin Neuss.

Rotterdam - Amsterdam, regia di Viggo Larsen.

G. Becce (in piedi) dirige una partitura nello studio di Oskar Messter a Berlino

Vater und Sohn, regia di William Wauer.

Die blaue Laterne, regia di Rudolf Biebrach.

Die blaue Mauritius, regia di Viggo Larsen.

Die Edelsteinsammlung, regia di Viggo Larsen.

Die Heimkehr des Odysseus, regia di Rudolf Biebrach.

Haben sie fritzchen nicht gesehen?, regia di Willy Grunwald.

1919 **Die Dame, der Teufel und die Probiermamsell**, regia di Rudolf Biebrac.

Irrungen, regia di Rudolf Biebrach.

Ihr Sport, regia di Rudolf Biebrach.

Die beiden Gatten der Frau Ruth, regia di Rudolf Biebrach.

Dr. Schotte, regia di William Wauer.

Die lebende Tote, regia di Rudolf Biebrac.

Die Rache des Titanes, regia di Georg Bluen.

Das Spiel von Liebe und Tod, regia di Urban Gad.

Rose Berndt, regia di Alfred Halm.

Eine schwache Stunde, regia di Adolf Gaetner.

Der Tempelrauber, regia di Karl-Heinz Heiland.

Nacht-Asyl, regia di Rudolf Meinert.

Die Fahrt ins Blaue, regia di Rudolf Biebrach.

Teufelchen, regia di Carl Mueller-Hagen.

1920 **Mascotte**, regia di Felix Basch.

Das einsame Wrack, regia di Karl-Heinz Heiland.

Monica Vogelsang, regia di Rudolf Biebrach.

Die goldene Krone, regia di Alfred Halm.

Moj, regia di Rudolf Biebrach.

1921 **10 Milliarden Volt**, regia di Adolf Gaertner.

Hamlet, regia di Svend Gade e Heinz Schall.

Scherben, regia di Lupu-Pick.

Der müde Tod, regia di Fritz Lang.

1923 **Der steinerne Reiter**, regia di Fritz Wendhausen.

Der Absturz, regia di Ludwig Wolff.

Die Buddenbrooks, regia di Gerhard Lamprecht.

1924 **Komoedie des Herzens**, regia di Rochus Gliese.

Der letzte Mann, regia di F.W. Murnau.

Das schoene Abenteuer, regia di Manfred Noa.

1925 **Schicksal**, regia di Felix Basch.

Dekameron-Naechte, regia di Herbert Wilcox.

Wege zu Kraft und Schoenheit, regia di Wilhelm Prager.

Der Demuetige und die Taenzerin, regia di E.A. Dupont.

Die gefundene Braut, regia di Rochus Gliese.

Der Farmer aus Texas, regia di Joe May.

Liebe und Telephon (Das Frauelein von Amt), regia di Hanns Schwarz.

Schatten der Weltstadt, regia di Willi Wolff.

1926 **Die da unten**, regia di Viktor Janson.

Der Geiger von Florenz, regia di Paul Czinner.

Die letzte Droschke von Berlin (Alte herzenneue Zeit), regia di Carl Boese.

Geheimnisse einer Seele, regia di G.W. Pabst.

Das Abenteurer eines Zehnmarkscheines, regia di Berthold Viertek.

Menschen untereinander, regia di Gerhard Lamprecht.

Kubinke, der Barbier und die drei Dienstmaedchen, regia di Carl Boese.

Die keusche Susanne, regia di Richard Eichberg.

1927 **Der Himmel auf Erden**, regia di Reinhold Schuenzel e Alfred Schirokauer.

Der Katzensteg, regia di Gerhard Lamprecht.

Am Rande der Welt, regia di Karl Grune.

Der Fuerst von Pappenheim, regia di Richard Eichberg.

Ub'immer Treu und Redlichkeit, regia di Reinhold Schenzel.

Die Apachen von Paris, regia di Nikolai Malikoff.

1928 **Dona Juana**, regia di Paul Czinner.

Die Leibeigenen, regia di Richard Eichberg.

Die geheime Macht, regia di Erich Waschneck.

Die Durchgaengerin, regia di Hanns Schwarz.

Angst, regia di Hans Steinhoff.

Eine Frau von Format, regia di Fritz Wendhausen.

Leontine Ehemaenner, regia di Robert Wiene.

Der geheime Kurier, regia di Gennaro Righelli.

Revolutionshochzeit, regia di A.W. Sandberg.

Der Ring der Bajadere, regia di Henry Stuart.

Unfug der Liebe, regia di Robert Wiene.

Die drei Frauen von Urban Hell, regia di Jaap Speyer.

1929 **Die Siebzehnjaehrige**, regia di Georg Asagaroff.

Der Guesnstling von Schoenbrunn, regia di Erich Waschneck e Max Reichmann.
La musica di Becce venne elaborata anche per la post-sonorizzazione.

1930 **Der Sohn der weissen Berge/Chevaliers de la montagne**, regia di Mario Bonnard.

Das alte Lied, regia di Erich Waschneck o Willy Franck.

1931 **Zweierlei Moral**, regia di Gerhard Lamprecht.

Fra Diavolo (anche versione francese), regia di Mario Bonnard.

Dirnentragoedie, regia di Gerhard Lamprecht.

Berge in Flammen /Monts en flammes/Doomed Battalion, regia di Karl Hartl e Luis Trenker.

1932 **Unter falscher Flagge**, regia di Johannes Meyer.

Das blaue Licht, regia di Leni Riefenstahl.

Die Vier vom Bob 13/L'amour en vitesse, regia di Johannes Guter.
Colonna sonora assieme a Will Meisel.

Razzia in St. Pauli, regia di Werner Hochbaum.
Colonna sonora assieme a Kurt Lewaal.

Der Rebell, regia di Luis Trenker e Kurt Bernhardt.

1933 **Der Lauefer von Marathon**, regia di Ewald Andreas Dupont.

Spione am Werke, regia di Gerhard Lamprecht.

Gipfelstuermer, regia di Franz Wenzler.

Das Lieb der Sonne/La canzone del sole, regia di Max Neufeld.

Hans Westmar, regia di Franz Wenzler.
Collab. musicale di Ernst Hanfstaengl.

1934 **Der ewige Traum** o **Balmat** o **Der Koenig des Montblanc/Reve eternel** o **Le roi du Mont-Blanc**, regia di Arnold Fanck.

Polarstuerme (ex **Ruf des Nordens**/1929, muto), regia di Nunzio Malasomma.

Der verlorene Sohn, regia di Luis Trenker.

Ich heirate meine Frau, regia di Johannes Reimann.

Peer Gynt, regia di Fritz Wendhausen.

1935 **Symphonie der Liebe** o **Ekstase/L'extase/Extase**, regia di Gustav Machaty.

Hundert Tage/Campo di maggio, regia di Franz Wenzler/Gioacchino Forzano.

Wunder des Fliegens, regia di Heinz Paul.

Kuenstlerliebe, regia di Fritz Wendhausen.

Die weisse vom Piz Palu (versione sonorizzata del film del 1929), regia di G.W. Pasbt e Arnold Fanck.

1936 **Ein seltsamer Gast**, regia di Gerhard Lamprecht.

Nanga Parbat, regia di Franck Leberecht.
Collab. alla musica di Berndt Scholz.

Der Kaiser von Kalifornien, regia di Luis Trenker.

Die Stunde der Versuchung, regia di Paul Wegener.

Du bist mein Glueck, regia di Karl-Heinz Martin.

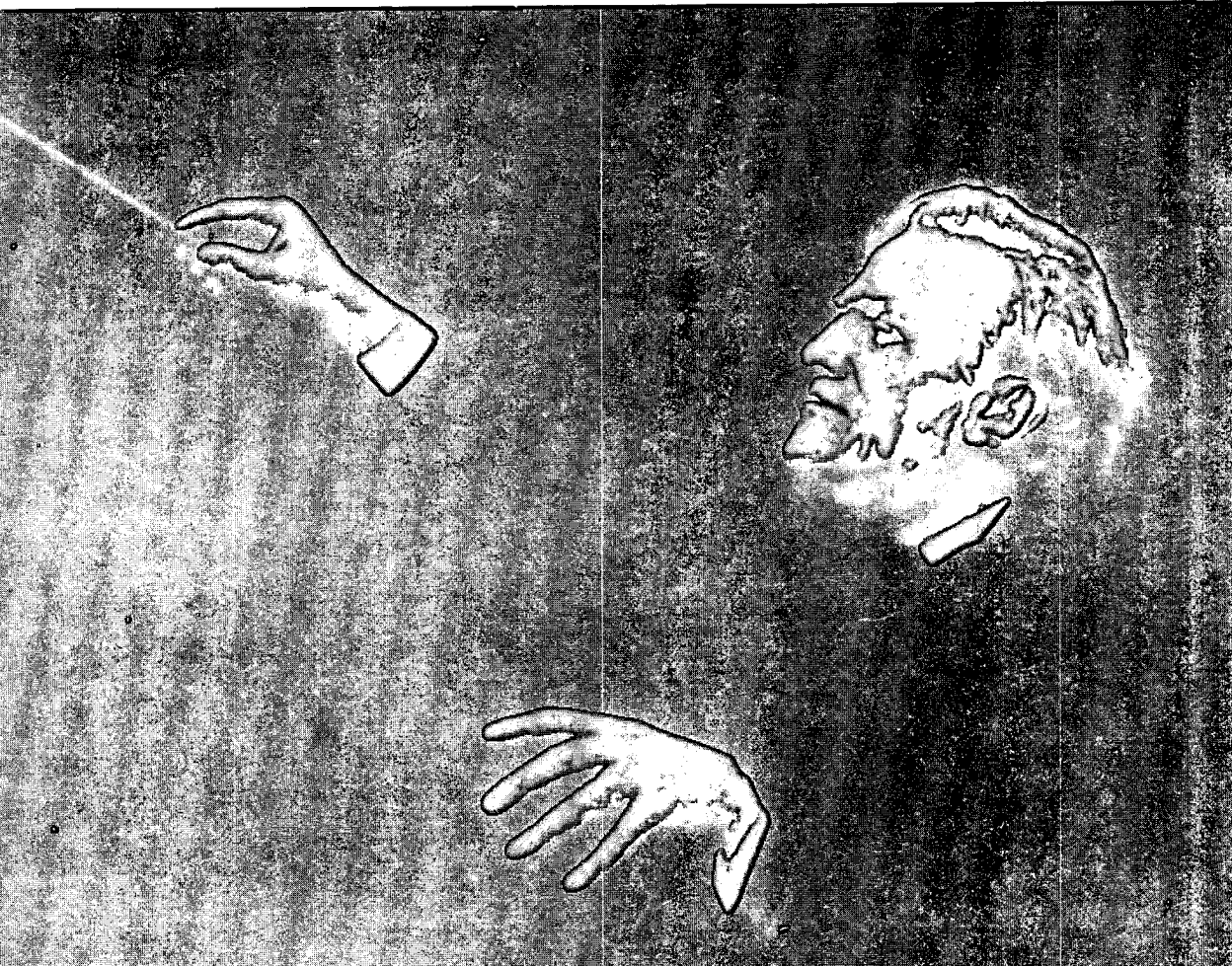
1937 **Die Stimme des Herzens**, regia di Karl-Heinz Martin.
Collab. alla musica di Ernesto de Curtis.

Condottieri (anche vers. ital.), regia di Luis Trenker.

Madame Bovary, regia di Gerhard Lamprecht.

Manja Walewska, regia di Josef Rovensky.

Die gelbe Flagge, regia di Gerhard Lamprecht.

G. Becce come Richard Wagner nel film omonimo (1913)

1938 **Der Berg ruft**, regia di Luis Trenker.

Der Spieler o **Roman eines Schwindlers/Le Joueur**, regia di Gerhard Lamprecht.

Liebesbriefe aus dem Engadin, regia di Luis Trenker e Werner Klinger.

1939 **Salon Wagen E.417**, regia di Paul Verhoeven.

1940 **Der Feuerteufel**, regia di Luis Trenker.

Frau im Strom, regia di Gerhard Lamprecht.

1941 **Clarissa**, regia di Gerhard Lamprecht.

Krischna, regia di Henry Stuart.

1942 **Viel laerm um Nixi/Non mi sposo più**, regia di Erich Engel.

1943 **Fahrt ins Abenteuer**, regia di Juergen v. Alten.

1949 **Im Banne des Monte Miracolo/Monte Miracolo**, regia di Luis Trenker.

Bergkristall, regia di Harald Reinl.

1951 **Tiefland**, regia di Leni Riefenstahl.

Paradies auf Erden, regia di Hubert Schonger.

Weisse hoelle Montblanc, regia di Harald Reinl.

Gesetz ohne Gnade (coprod. austro-tedesca), regia di Harald Reinl.

Was das herz Befiehlt, regia di Leopold Hainisch.

1952 **Der Herrgottsschnitzer von Ammergau**, regia di Harald Reinl.

Strasse zur Heimat, regia di Romano Mengon.

Karneval in Weiss, regia di Hans Albin e H.R. Sokal.

1953 **Junges Herz voll Liebe**, regia di Paul May.

Der Ehestreik, regia di Joe Stoeckel.

1954 **Ruf der Berge**, regia di Edward Wieser.

Haensel und Gretchen Rotkaeppchen, "Maerchenfilme" di mediometraggio, regista ignoto.

1955 **Das Schweigen im Walde**, regia di Helmut Weiss.

1957 **Der Edelweiss Koenig**, regia di Gustav Ucicky.

Der Jaeger von Fall, regia di Gustav Ucicky.

1959 **Der Schaefer vom Trutzberg**, regia di Eduard v. Borsody.

MEMO BENASSI (1886-1957)

Piú noto per la sua attività teatrale, per la quale fu un indiscusso mattatore della scena italiana tra le due guerre, Benassi non disdegnò l'attività cinematografica che, specie nel sonoro, gli permise di lasciare un visibile ricordo del suo estro.
Nel 1924 era in America con la compagnia di Eleonora Duse, quando l'attrice si spense. Dopo il mesto ritorno in patria con la salma della grande tragica, Benassi volle concedersi una pausa di riflessione ed accettò di girare per conto di una casa cinematografica tedesca i due film che seguono.

Filmografia

1924 **Die Liebesbriefe der Baronin von S.** di Henryk Galeen.

1925 **Die Abenteuer der Sybille Brant** di Carl Froelich.

FRANCESCA BERTINI (1892)

E' la prima "star" del cinema italiano, la piú famosa ed incontrastata dominatrice degli schermi della penisola (e fuori) nel decennio 1910-1920. Sposatasi nel 1921 con il conte Cartier, abbandonò il cinema per ritornarvi solo sporadicamente (fino a tempi recentissimi) e solo per film dal sapore cosmopolita. Due di questi appunto in Germania.

Filmografia

1927 **Mein Leben fuer das deine (Odette)**, regia di Luitz Morat.

1930 **La donna di una notte**, regia di Amleto Palermi.

La femme d'une nuit, (versione francese del precedente), regia di Marcel L'Herbier.

La versione tedesca, **Die Koenigin einer Nacht**, regia di Fritz Wendhausen, fu interpretata da Frield Haerlin.
Tutte e tre le versioni furono girate a Berlino.

ALFREDO BERTONE (1893-1927)

Attore dalla figura elegante e compassata, spesso al fianco della bella Elena Lunda, di cui fu anche marito per breve tempo, Bertone fu un apprezzato protagonista finché durò la stagione dei drammi o delle commedie mondane che caratterizzarono il cinema italiano degli anni migliori.
Sopraggiunta la crisi, stentò a reggersi a galla. Interpretò qualche film minore, poi si contentò di brevi parti in qualche film straniero realizzato in

Italia – *The White Sister* (1923), *Romola* (1924) – e fece anche una puntatina in Germania, prima di concludere tragicamente la sua vita: finí infatti, ucciso a colpi di revolver dall'amante, in Belgio.

Filmografia

1924 **Die Liebesbriefe der Baronin von S.**, regia di Henryk Galeen.

ALBERTO-FRANCIS BERTONI

Prima attore antogonista (la sua prestazione piú accurata è quella di "Grigione" nel serial di Ghione *I topi grigi*, 1917), Bertoni passa poi alla Flegrea-Film in qualità di regista.
La sua carriera si snoda senza infamia e senza lode per alcuni anni fino a che la crisi lo lascia senza lavoro.
In Francia, dove si trasferí nel 1924, ebbe occasione di realizzare sei o sette film di gusto melodrammatico, ma confortati da un vasto consenso popolare.
Prima di Parigi, fece tappa a Berlino ove Luciano Albertini gli offrí la coregia di un film.

Filmografia

1923 **Schlucht des Todes** (**Pampasreiter**), regia di Luciano Albertini e Alberto-Francis Bertoni.

ORESTE BILANCIA (1881-1945)

Un caratteristico "bonvivant" del teatro leggero, nel quale aveva esordito nel 1902 nella compagnia di Dina Galli in ruoli di brillante, Oreste Bilancia cominciò a far del cinema nel 1915, diventando un comprimario popolarissimo. La sua partecipazione alla produzione cinematografica italiana nel decennio 1915-1925 fu nutritissima ed in decine e decine di film il pubblico ebbe modo di simpatizzare con il rubicondo attore catanese. Piuttosto tondo di corporatura, dotato di una "vis" comica cordiale, pur se talvolta tendente al farsesco, Bilancia portò il suo monocolo ed il suo atteggiamento da viveur un po' fuori moda nel cinema tedesco, diventanto il pimento di innumerevoli commedie mondane. La sua attività artistica si estese anche al teatro di rivista.
Con il sonoro, la sua versatilità nelle lingue lo portò a Joinville per le edizioni in piú versioni che la Paramount confezionava in quegli studi.
Tornato definitivamente in Italia, la sua attività venne smorzandosi in caratterizzazioni sempre piú marginali, sia nel teatro di rivista che nel cinema.
Due anni prima della morte apparve in un film tedesco girato negli studi della Franesina, a Roma.

◄ F. Bertini in *Mein Leben für das Deine* (1927)

Filmografia

1925 **Das Maedchen mit der Protektion** di Max Mack.

Frauen, die Man oft nicht Gruesst di Geza von Bolvary.

Der rosa Diamant (Gigolette), di Rochus Gliese.

Die vertauschte Braut, regia Carl Wilhelm.

Briefe, die Licht Erreichtein di Friedrich Zelnik.

Der Bastard, di Gennaro Righelli.

Eine Minute vor Zwoelf, di Nunzio Malasomma.

1926 **Der Bankkrach "Unter den Linden"** di Paul Merzbach.

Man spielt nicht mit der Liebe, di Georg Wilhelm Pabst.

Die Koenigin des Weltbades di Victor Janson.

Die Flucht in die Nacht (Enrico IV), di Amleto Palermi.

Die Warenhausprinzessin, di Heinz Paul.

Ritt in die Sonne di Georg Jacoby.

1927 **Wenn der junge wein blueht** di Carl Wilhelm.

Gauner im Frack di Manfred Noa.

Die Czardasfuerstin di Hanns Schwarz.

Die Achtzehnjahrige di Manfred Noa.

Venus im Frack di Robert Land.

Svengali di Gennaro Righelli.

Die weisse Sklavin di Augusto Genina.

Die Hotelratten di Jaap Speyer.

Der goldene Abgrund di Mario Bonnard.

1928 **So Kuesst nur Eine Wienerin** di Artur Bergen.

Der Sprung ins glueck di Augusto Genina.

Das Maedchen der Strasse (Scampolo) di Augusto Genina.

Marter der Liebe (Liebeshoelle) di Carmine Gallone.

Liebe und Diebe di Carl Froehlich.

Die Letzte Galavorstellung des Zirkus Worfsohn di Domenico Gambino.

Liebeskarnaval di Augusto Genina.

Zwei rote Rosen di Robert Land.

Der Fall des Staatsanwalt M. (Wera Mirzewa) di Rudolf Meinert e Giulio Antamoro

Dornenweg einer Fuerstin di Nikolai Larin.

Unfug der Liebe di Robert Wiene.

Eine Nacht in Yoshiwara di Emerich Hanus.

Saxophon Susy di Karl Lamac.

Quartier Latin di Augusto Genina.

Die drei Frauen von Urban Hell di Jaap Speyer.

1929 **Der held aller Maedchen traume** di Robert Land.

Das Maedel mit der Peitsche di Karl Lamc.

1930 **Das Erlebnis einer Nacht** di Guido Brignone.

Tempo! Tempo! di Max Obal.

1943 **Abenteuer im Grandhotel** di Ernst Marischka.

ALFREDO BOCCOLINI (1885-1956)

Atletico gigante, Boccolini ebbe il suo quarto d'ora di trionfo quando, dopo un certo tirocinio in parti minori, creò il personaggio di Galaor (1918), un erculeo castigamatti impegnato in mirabolanti imprese. E per tre o quattro anni i cinema di periferia proiettarono, per la gioia dei ragazzi, le avventure di questo maciste minore.
Quando il successo cominciò a sfuggirgli, Boccolini tentò di riacciuffarlo con un film girato in Austria (*Sanson und Delila*, 1922, di Alexander Korda) ed un paio in Germania. Ma la sua stella andò rapidamente declinando.
Tornato in Italia e rimasto senza lavoro, dovette accontentarsi di comparsate in film minori. Poi, abbandonato il cinema, le tappe della sua decadenza furono segnate da esibizioni da forzuto in locali di second'ordine e, verso la fine, da spettacoli nelle fiere paesane.

Filmografia

1923 **Die brennende Kugel** di Otto Rippert.

Der Fechter von Ravenna di William Karfiol.

CARMEN BONI (1904-1963)

Carmela Bonicatti esordí poco piú che adolescente, con il nome di Kitty Boni, nel 1919, come la sbarazzina interprete di alcuni film del commediografo-regista Guglielmo Zorzi. Passò poi sotto l'ala di Augusto Genina che diventerà il "suo" regista e Pigmaglione, anche nelle peregrinazioni tra Francia e Germania.
La Boni rappresentò, anche se in tono minore, un certo tipo di "tuttopepe", sulla scia delle allora trionfanti Colleen Moore, Clara Bow o Sue

Carol; le sue interpretazioni sono tutte centrate sul personaggio della "garçonne" e costituiscono, al giorno d'oggi, il documento di un'epoca irripetibile.
La sua carriera si concluse praticamente all'avvento del sonoro, salvo qualche sporadica partecipazione a film francesi d'epoca successiva.
Il suo innocente sorriso si spense, per le vie di Parigi, sotto le ruote di un automobile, alcuni anni fa.

Filmografia

1927 **Venus im Frack** di Robert Land.

C. Boni in *Der Sprung ins Gluck* (1928)

Gehetzte Frauen di Richard Oswald.

Ihr letztes Liebesabenteuers (Ich heirate meine Frau) di Max Reichmann.

Die Gefangene von Shanghai di Geza von Bolvary.

Der fidele Bauer di Franz Seitz.

1928 **Der Sprung ins glueck** di Augusto Genina.

Das Maedchen der Strasse (Scampolo) di Augusto Genina.

Liebeskarnaval di Augusto Genina.

Prinzessin Olalà di Robert Land.

1929 **Quartier Latin** di Augusto Genina.

Der Adjutant des Zaren di Wladimir Strijewsky.

Katherine Knie di Karl Grune.

MARIO BONNARD (1889-1965)

Il piú bel "frac" del muto italiano, Bonnard fu forse l'attore piú popolare e, nello stesso tempo, emblematico del primo cinema di casa nostra.
Creò un personaggio di "dandy" all'italiana, crepuscolare e dannunziano non senza una sottile vena di ironia e, nell'interpretare sia film sentimentali che brillanti, incontrò una vastissima simpatia da parte del pubblico.
Dal 1917 passò dietro la macchina da presa, dedicandosi sempre piú decisamente a questa attività. Negli ultimi anni del muto raggiunse la colonia italiana a Berlino ove realizzò diversi film, tra cui alcuni del genere montano, di costruzione molto accurata.
Dopo una successiva trasferta a Parigi, Bonnard tornò in Italia, ove per lunghi anni, praticamente fino alla fine, fu un instancabile realizzatore di film popolari, intuendo perfettamente il gusto di un certo pubblico, che non gli negò mai il consenso.

Filmografia

1926 **Die Flucht in den Zirkus (Russia)**, diretto in collab. con Guido Parish, con Marcella Albani, Wladimir Gaidarow, Fritz Kampers, Wilhelm Dieterle, Guido Parish.

1927 **Der goldene Abgrund (Atlantis)**, con Liane Haid, André Roanne, Hans Albers, Robert Leffler, Riamondo van Riel, Claude Merelle.

1928 **Die Suenderin (La monaca silenziosa)**, con Elizabeth Pinajeff, Hans Stuewe, Helga Thomas, Hans Mierendorff, Hermine Sterler.

Das letzte Soupe (Fante di cuori), con Marcella Albani, Heinrich George, Ita Rina, Jean Bradin, Evi Eva, Siegfried Arno, Corry Bell.

Der Kampf ums Matterhorn (La grande conquista), con Luis Trenker, Marcella Albani, Peter Voss, Alexandra Schmitt, Clifford Mc Laglen, P. Graetz.

1929 **Anschluss un mitternacht (La tragedia dell'Opera)**, con Marcella Albani, Ralph-Arthur Roberts, Curt Bois, Jean Bradin, Lore Braum, Max Maximilian.

Der Ruf des Nordens (Legione bianca), diretto in coll. con Nunzio Malasomma, con Luis Trenker, Eva von Berne, Nico Turoff, Aribert Mog, Josef Rovensky, Paul Rehkopf.

1930 **Die heiligen drei Brunnen**, con Luis Trenker, Betty Bird, Boris de Fas, Albert Karchow, Ernst Winar, Eva Schmid-Kayser.

Der Sohn der weissen Berge (I cavalieri della montagna), con Luis Trenker, Renate Mueller, Maria Solveg, Leo Peukert, Felix Bressart, Berthe Ostyn.

1931 **Fra Diavolo (Fra Diavolo)**, con Tino Pattiera, Brigitte Horney, Kurt Lilien, Ernst Stahl-Nachbaur, Heinrich Heilinger.

LUIGI ROMANO BORGNETTO

Nato a Roma, Borgnetto divenne, dopo qualche film senza storia, il regista di fiducia di Maciste (*M. Innamorato, M. in vacanza, M. salvato dalle acque*, etc).
Ed assieme al gigante buono si recò in Germania nei primi anni venti ove, dopo un paio di film, si perdono le sue tracce.

Filmografia

1922 **Maciste und die Toechter des Silberkoenig (Maciste e la la figlia del Re della Plata** o anche **Maciste e la regina dell'argento),** con Bartolomeo Pagano, Hélène Makowska, Ludwig Hartau, Hans Junkermann, Otto Treptow, Heinrich Peer.

1923 **Die naerrische Wette des Lord Aldini**, con Carlo Aldini, Violetta Napierska, Hedda Vernon.

GUIDO BRIGNONE (1887-1959)

Uno dei registi più attivi del cinema italiano, con uno stato di servizio che si estende per oltre quarant'anni.
Dotato di un solido mestiere, di una preparazione tecnica sempre più smaliziata e di un senso dello spettacolo popolare, Brignone ha saputo secondare il gusto del pubblico, pure allontanandosene talvolta per tentare delle esperienze più variate. Possono citarsi come esempio il fantasioso *Maciste all'inferno* (1926), il divertentissimo *Rubacuori* (1931) con Armando Falconi, *Lorenzino dei Medici* (1935), al servizio dello splendido Moissi e *Passaporto rosso* (1935), con la Miranda.
Negli ultimi anni del muto diresse alcuni film in Germania, che ebbero una limitata diffusione anche in Italia. Maggiore successo raccolse anni dopo con alcuni film italo-tedeschi interpretati da Beniamino Gigli.

◄ M. Albani in *Die Flucht in den Zirkus* (1926) di M. Bonnard

Filmografia

1928 **Mary's grosses Geheimnis (L'America interviene)**, con Dolly Grey, Elza Temany, Eva Speyer, Maxudian, Ralph-Arthur Roberts.

1929 **Der Mann, der nicht liebt (Teatro)** con Gustav Diessl, Agnes Esterhazy, Daisy D'Ora, Harry Hardt.

Das Weib am Kreuze (L'ombra del peccato), coprod. austro-tedesca, con Marcella Albani, Hans-Adalbert Schlettow, Stewart Roma, Clementine Plessner.

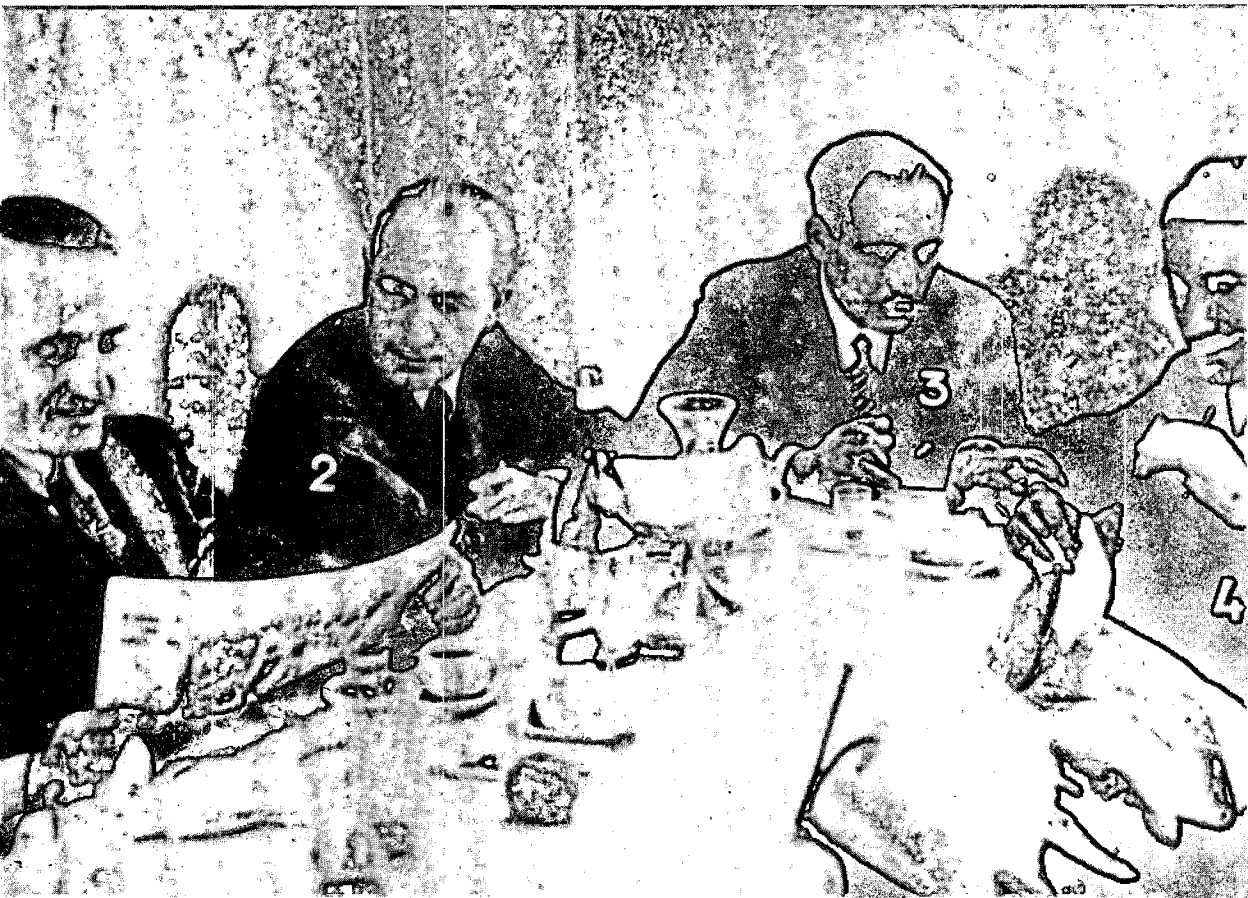
1930 **Das Erlebnis einer Nacht (Una notte di follia)**, con Marcella Albani, Igo Sym, Lotte Lorring, Fritz Alberti.

1941 **Mutter Mamma**, coprod. italo-tedesca, con Beniamino Gigli, Emma Gramatica, Carola Hoehn, Friedrich Benfer, Carlo Campanini.

1942 **Tragoedie einer Liebe/Vertigine**, coprod. italo-tedesca, con Beniamino Gigli, Emma Gramatica, Ruth Hellberg, Camilla Horn, Herbert Wilk.

CARLO CAMPOGALLIANI (1885-1974)

Esordí nel 1915, come attore sia di teatro che di cinema. Venne tentato dalla regia in Argentina, quando, nel corso di una tournée, gli venne of-

C. Campogalliani, G. Brignone, G. Righelli e M. Almirante a Berlino

ferto di girare un film. Da allora, e per mezzo secolo, ha diretto, senza mai eccellere ma anche senza demerito, una trentina di film, tra cui sono da ricordare *Stadio* (1934) e *La grande luce/Montevergine* (1939).
In Germania capitò per caso e diresse il suo unico film tedesco in collaborazione con Domenico Gambino.

Filmografia

1929 **Ich hab' mein Herz im Autobus verloren (Ho perso il mio cuore in autobus)**, regia in collaborazione con Domenico Gambino; con Domenico Gambino, Truus van Aalten, Lyda Potedhina, Robert Garrison, Dr. Philip Manning.

DANTE CAPELLI (1866-1948)

Figlio di Enrico Capelli, uno dei piú geniali e sregolati attori del teatro italiano della seconda metà dell'Ottocento, Dante Capelli visse a lungo sulle scene, prima all'ombra del genitore, poi ottenendo significative affermazioni in varie compagnie di giro.
Nella Torino cinematografica dei primordi, partecipò a varie produzioni sia come attore che regista, spesso al fianco del figlio Franco C. un vero e proprio enfant-prodige (*Peppeniello*, 1914, *Il giro del mondo di un birichino di Parigi*, 1920, *Biribí, piccolo poliziotto torinese*, 1921).
Dopo un silenzio di sette anni, il nome di Dante Capelli riappare inaspettatamente nel cast di un film tedesco del 1928.

Filmografia

1928 **Der geheimnisvolle Spiegel**, regia di Carl Hoffmann e Hans Teschner.

TULLIO CARMINATI (1894-1971)

Eclettico protagonista dello spettacolo italiano, fu apprezzato "capitano della Duse" sui palcoscenici nazionali ed esteri e fin dal 1912 uno degli interpreti di maggior spicco in parti aristocratiche e distinte nei film che il conte Baldassarre Negroni realizzava per glorificare la sua signorile moglie ed attrice Hesperia.
Nel 1924 la carriera di Carminati ebbe una svolta; venne infatti scritturato per recitare in inglese sui palcoscenici di New York. Da qui raggiunse Hollywood ove divenne il discreto partner di celebri dive, come la Vidor, Constance Talmadge o Pola Negri. Prima di partire per l'America, fu a Berlino per un film.

Filmografia

1924 **Mensch gegen Mensch**, regia di Hans Steinhoff.

MARIO CUSMICH

Quasi inesistenti i riferimenti biografici su questo attore triestino che fu anche in qualche modo legato alla vicenda fiumana di Gabriele d'Annunzio.
Le vedove dell'operatore Lamberti e di Angelo Rossi lo ricordano vagamente come uno dei tanti pittoreschi italiani che si aggiravano per la Berlino cinematografica degli anni venti.
In Italia aveva esordito nell'immediato dopoguerra in alcuni film della Armenia cinematografica, il cui titolo di maggior rilievo sembra sia stato *Il trionfo di una martire* (1918). Il nome di Cusmich appare spesso anche in film che ebbero una certa notorietà: *Per aver visto* (1919) di Enrico Roma, *Le confessioni di un figlio del secolo* (1920) di Gian Bistolfi, *Messalina* (1923) di Enrico Guazzoni.
Dopo il film di Gambino del 1928 (vedi filmografia) ed una imprecisata attività a Vienna, di lui si perde ogni traccia.

Filmografia

1924 **Die Stime des Herzens** di Hans Schwarz.

1925 **Die freudlose Gasse (L'ammaliatrice)** di Georg Wilhelm Pabst.

1927 **Wie bleide ich jung und schoen** di Wolfgang Neff.

1928 **Die letzte Galavorstellung des Zirkus Wolfsohn** di Domenico Gambino.

GOFFREDO D'ANDREA (1889)

D'origine partenopea, Goffredo d'Andrea fu interprete di moltissimi di quei film napoletani che oggi vengono riscoperti per la freschezza ed il realismo avanti lettera di cui sono pervasi.
Passò poi a Roma, sperando di poter interpretare dei film di maggior prestigio, ma si trovò coinvolto nella crisi, al suo momento piú acuto.
Tentò quindi la carta dell'espatrio, ma in Germania apparve solo in un paio di film.
Nel 1925 tornò a Napoli ove dopo *Mamma mia che vvò sapé* (1926) ed *Assunta Spina* (1929), abbandonò il cinema per dedicarsi ad una attività commerciale.

Filmografia

1925 **Der tanzende Tod**, regia di Rolf Raffé.

Die Venus von Montmartre, regia di Friedrich Zelnik.

EDY DARCLEA (1894)

Romana, vero nome Jole di Giorgio, debuttò in particine laterali nel 1915, costruendosi poco a poco un suo posto tra le ultime dive del boccheggiante cinema italiano.
Grazie ad Augusto Genina, interpretò da protagonista alcuni film tra il 1920 ed il 1923 (*La valse ardente*, 1920, *I diabolici*, 1921, ma soprattutto *Il corsaro*, 1923) che la consacrarono stella di prima grandezza. Fu scelta da J. Gordon Edwards per un paio di film che gli americani vennero a girare in Italia (*Nero*, 1922 e *The Shepherd King*, 1923).
In Germania vi andò per interpretare un grosso spettacolo storico, *Helena*, che ebbe un vasto successo e che rimane il suo film migliore.
Tornata in Italia, girò solo un altro film (*Da Icaro a De Pinedo*, 1925, regia di Silvio Laurenti-Rosa), poi si sposò e si ritirò dallo schermo.

Filmografia

1923 **Edelweiss** ovvero **Jenseit der Grense**, regia di Paul-Ludwig Stein.

1924 **Helena,** 1ª parte: **Der Raub der Helena;** 2ª parte: **Der untergang Trojas**, regia di Manfred Noa.

RINA DE LIGUORO (1892-1966)

Maliarda bellezza meridionale e generosa dispensatrice della sua venustà, Rina de Liguoro venne spesso impiegata in film storici o in costume. Fu, comunque, l'attrice di maggior prestigio negli anni venti in Italia e la sua opulenza venne sfruttata anche in Francia (*Casanova*, 1923, di Alexander Wolkoff), in Austria (*Andre Frauen*, 1928, di Heinz Hanus) e in Germania.
Nel 1930 è a Hollywood, dove è giunta sull'onda della gloria europea. Dopo alcune vaghe particine, incontra un vivo successo riprendendo la sua originaria professione di pianista.
Tornata in Italia allo scoppiare della seconda guerra mondiale, tenta di avviare al cinema la figlia Regana, scomparsa immaturamente nel 1947. Di lei si ricorderà Luchino Visconti per una breve, ma incisiva silhouette in *Il gattopardo* (1963).

Filmografia

1928 **Das geheimnisvolle Spiegel**, regia di Carl Hoffmann e Hans Teschner.

ENRICA FANTIS (1906)

Una stupenda bruna e non indegna attrice, apparsa come una meteora nel grigio cielo del cinema italiano degli ultimi anni venti, in film diretti dall'instancabile Amleto Palermi.

R. De Liguoro con Oscar Marion in *Der geheimnisvolle Spiegel* (1928)

In Cineteca è conservata la sua migliore prestazione: *Le confessioni di una donna* (1928), opera pregevole, quanto poco nota.
Sempre con Palermi girò parte in Italia, parte in Germania, un film tedesco, contrapponendo la sua solare opulenza alla lunare essenzialità di Conrad Veidt, ed un film italiano.

Filmografia

1926 **Die Flucht in die Nacht**, regia di Amleto Palermi.

1927 **Florette e Patapon**, regia di Amleto Palermi.

ANGELO FERRARI (1897-1945)

L'attività cinematografica di Angelo Ferrari ha inizio nel 1916, dopo una serie di affermazioni in varie discipline sportive. Chiamato alle armi, è co-

stretto ad interrompere per oltre un anno una carriera che si preannunziava brillante e che riprenderà alla fine del 1918.
I suoi migliori ruoli glieli affiderà Genina: *I tre sentimentali* (1920), *Il castello della malinconia* (1920), *Cyrano di Bergerac* (1923). E' anche al fianco di una opulenta Rina de Liguoro in *Savitry Satyvan* (1923), regia di Giorgio Mannini.
Alla fine di quell'anno si trasferisce in Germania, non per motivi di lavoro ma per correre dietro a una bionda attrice italiana.
Rimasto senza soldi, tramite la moglie dell'operatore Lamberti ottiene una scrittura in un film di Dupont. E' l'inizio di una nuova carriera che durerà oltre vent'anni, con un attivo di oltre centoventi film, alcuni dei quali in Austria (*Die Geliebte des Moerders* 1924, regia di Max Reichmann e Maurice Keroul, *General Babka*, 1930, regia di Desider Kertesz), in Cecoslovacchia (*Prazsky Flamandr*, 1926, regia di Premyls Prazsky), senza contare i periodici ritorni in Italia.
Popolarissimo presso i pubblici tedeschi "Anghelo" rappresentò un simpatico ed aitante italiener in innumerevoli commedie degli anni venti, poi, messa su un po' di pancia, passò a parti sempre piú minuscole, disegnando una interminabile galleria di ambasciatori, uomini d'affari, maître d'hotel, etc., con consumata maestria.
La sua morte, avvenuta nei giorni piú oscuri della Berlino 1945, è rimasta avvolta dal mistero. Qualche tardo necrologio italiano parlò di un colpo apoplettico, ma sembra, in realtà, che Ferrari sia stato fucilato per un tragico errore, non si sa se dai nazisti o dai russi.

Filmografia

1923 **Die gruene Manuela**, regia di Ewald Andreas Dupont.

1924 **Prater**, regia di Peter Paul Felner.

1925 **Die Motorbraut**, regia di Richard Eichberg.
Das goldene Karlb, regia di Peter Paul Fellner.
Eifersucht, regia di Karl Grune.
Soll man heiraten?, regia di Manfred Noa.
Der Mann im Sattel, regia di Manfred Noa.
Die Zirkusprinzessin, regia di Adolf Gaertner.

1926 **Frauen und Banknoten**, regia di Fritz Kaufmann.
Junges Blut, regia di Manfred Noa.
Der krasse Fuchs, regia di Conrad Wiene.
Fuenfuhrtee in der Ackerstrasse, regia di Paul-Ludwig Stein.
Rosen aus dem Sueden, regia di Carl Froehlich.
Wehe, wenn sie Losgelassen, regia di Carl Froehlich.

Kampf der Geschlechter, regia di Harry Brandt.

In treue Stark, regia di Heinrich Brandt.

Das graue Haus o **Maria, die Geschichte eines Herzens**, regia di Fredrich Fehér.

Die Flucht in die Nacht, regia di Amleto Palermi.

Das Lebenslied, regia di Arthur Bergen.

1927 **Meine Tante - Deine Tante**, regia di Carl Froehlich.

Kopf hoch, Charly!, regia di Willi Wolff.

Zirkus Renz, regia di Wolfgang Neff.

Stolzenfels am Rhein, regia di Richard Loewenbein.

Fruehere Verhaeltnisse, regia di Arthur Bergen.

Der Meister der Welt, regia di Gennaro Righelli.

Orient - Express, regia di Wilhelm Thiele.

Die gluehende Gasse, regia di Paul Sugar.

Hoehere Toechter, regia di Richard Loewenbein.

Meine Leben fuer das deine o **Odette**, regia di Luitz Morat.

Richthofen, der rote Ritter der Luft, regia di Desider Kertesz.

Eheferien, regia di Viktor Janson.

Dr. Bessel Verwandlung, regia di Richard Oswald.

1928 **Der Sprung ins glück**, regia di Augusto Genina.

Die Pflicht zu Schweigen, regia di Carl Wilhelm.

Das Karussell des Todes, regia di Heinz Paul.

Marter der Liebe, regia di Carmine Gallone.

Die Suenderin, regia di Mario Bonnard.

Die Dame und ihr Chaffeur, regia di Manfred Noa.

Unfung der Liebe, regia di Robert Wiene.

Weib in Flammen, regia di Max Reichmann.

Die drei Frauen von Urban Hell, regia di Jaap Speyer.

Fuent bange Tage, regia di Gennaro Righelli.

1929 **Hotelgeheimnisse**, regia di Fredrich Fehér.

Don Manuel, der Bandit, regia di Romano Mengon.

Aufruhr im lunggesellenheim, regia di Manfred Noa.

Das Gestaendnis der Drei, regia di James Bauer.

... Es fluestert die Nacht, regia di Viktor Janson.

Die Halbwuechsigen, regia di Edmund Heuberger.

A. Ferrari con Henny Porten in *Rosen aus dem Süden* (1926) ►

Drei Tage auf Leben und Tod, regia di Heinz Paul.

Besondere Kennzeichen, regia di Edmund Heuberger

Vertauschte Gesichter, regia di Rolf Randolf.

1930 **Das Erlebnis einer Nacht**, regia di Guido Brignone.

Auf Leben und Tod, regia di Edmund Heuberger.

Troika, regia di Wladimir Strijewsky.

Ein Walzer im Schafcoupé, regia di Fred Sauer.

1931 **Der Weg nach Rio**, regia di Manfred Noa.

Der Liebesexpress, regia di Robert Wiene.

Der Raub der Mona Lisa, regia di Geza von Bolvary.

1932 **Kavaliere von Kuerfuerstendamm**, regia di Romano Mengon.

Flucht nach Nizza, regia di James Bauer.

1933 **Melodie der Liebe**, regia di Georg Jacoby.

Saison in Kairo, regia di Reinhold Schenzel.

Idylle au Caire, (vers. francese del preced., girata a Berlino), regia di Claude Heymann.

Die Gold grube, regia di Piel Jutzi.

1934 **Ich kenn dich nicht und liebe dich**, regia di Geza von Bolvary.

Toi que j'adore, (vers. francese del preced., girata a Berlino), regia di Geza von Bolvary.

Abenteuer im Südexpress, regia di Erich Waschnecl.

Abenteuer eines junges Herrn in Polen, regia di Gustav Froehlich.

Prinzessin Turandot, regia di Gerhard Lamprecht.

So Endete eine Liebe, regia di Karl Hartl.

1935 **Wenn ein maedel Hochzeit macht**, regia di Carl Boese.

Barcarole o **Brand in der Oper**, regia di Gerhard Lamprecht.

Stradivari, regia di Geza von Bolvary.

1936 **Maedchenjahre einer Koenigin**, regia di Erich Engel.

Liebeserwachen, regia di Herbert Maisch.

Eskapade o **Seine offizielle Frau**, regia di Erich Waschneck.

Standschuetze Bruggler, regia di Werner Klinger.

Stadt Anatole, regia di Viktor Tourjansky.

Intermezzo, regia di Josef von Baky.

Die Nacht mit dem Kaiser, regia di Erich Engel.

Unter heissem Himmel, regia di Gustav Ucicky.

1937 **Fridericus**, regia di Johannes Meyer.
Der Mann, der Sherlock Holmes war, regia di Karl Hartl.
Das Kleine Fräulein Träumt, regia di Herbert B. Fredersdorf.
Streit un dem knaben jo, regia di Erich Waschneck.
Der Mustergatte, regia di Wolfgang Liebeneiner.
Brillanten, regia di Eduard von Borsody.
Fanny Elssler, regia di Paul Martin.
Die gelbe Flagge, regia di Gerhard Lamprecht.
Meine Freundin Barbara, regia di Fritz Kirchhoff.

1938 **Kameraden auf See**, regia di Heinz Paul.
Der Mann, der nicht nein sagen kann, regia di Mario Camerini, Werner Finck.
Verklungene Melodie regia di Viktor Tourjansky.
Der unmoegliche Herr Pitt, regia di Harry Piel.
Rote Orchideen, regia di Nunzio Malasomma.
Fracht von Baltimore, regia di Hans Hinrich.

1939 **Ehe in dosen**, regia di Johannes Meyer.
Premiere der Butterfly / Il sogno di Butterfly, regia di Carmine Gallone.
Der singende Tor / Casa lontana, regia di Johannes Meyer.
Kongo-Express, regia di Eduard von Borsody.

1940 **Ein Mann auf Abwegen**, regia di Herbert Selpin.
Die drei Codonas, regia di Arthur Maria Rabenalt.
Zwischen Hamburg und Haiti, regia di Erich Waschneck.

1941 **Die schwedische Nachtigall**, regia di Peter Paul Brauer.
Das leichte Maedchen, regia di Fritz Peter Buch.
Frau Luna, regia di Theo Lingen.
Friedemann Bach, regia di Traugott Mueller.
Jenny und der Herr im Frack, regia di Paul Martin.

1942 **Rembrandt**, regia di Hans Steinhoff.
Ein Windstoss, regia di Walter Felsenstein.
Anschlag auf Baku, regia di Fritz Kirchhoff.

1943 **Nacht ohne Abschied**, regia di Erich Waschneck.
Karneval der Liebe, regia di Paul Martin.

Frauen sind keine Engel, regia di Willi Forst.

Lache Bajazzo/Pagliacci, regia di Leopold Hainisch (e per l'ed. ital. anche Giuseppe Fatigati).

Die unheimliche Wandlung des Alex Roscher, regia di Paul May.

1944 **Die Hochstaplerin**, regia di Karl Anton.

Es Lebe die Liebe, regia di Erich Engel.

Philarmoniker, regia di Paul Verhoeven.

Spiel, regia di Alfred Stoeger.

1945 **Es fing so harmlos an**, regia di Theo Lingen.

Ein Mann wie Maximilian, regia di Hans Deppe.

Postumi

1947 **Unwege zu dir**, regia di Hans Thimig.

1950 **Das Gesetz der Liebe**, regia di Hans Schweikart.

LUIGI FIORIO (1891)

In lucidissima maturità vive a Trofarello, presso Torino, l'operatore Luigi Fiorio, un pioniere – anno d'inizio: 1913 – della macchina da presa.
Tra sue prime prove è da menzionare *Filibu* (1914), regia di Mario Roncoroni, in cui già dimostrò di essere un esperto di trucchi, di sovrimpressioni, di quelle mirabilie dell'obiettivo che faranno esclamare la Duse, alla visione di *Leggenda di Pierrette* (1916), regia di Gero Zambuto: «Fiorio è un poeta della luce!».
Il suo stato di servizio comprende oltre cinquanta film, molti di Brignone, di Ciabattini, di Casaleggio ed alcuni anche diretti personalmente (*Il gorgo della sventura*, 1922, *L'émeraude de la folie*, 1924, in Francia, e *La donna carnefice*, 1925), oltre ad una nutrita lista di documentari scientifici, artistici, didattici e da ultimo di caroselli televisivi.
Nel 1927, chiamato da Malasomma, firmò la ripresa di un film tedesco di Carlo Aldini.

Filmografia

1927 **Einer gegen alle**, regia di Nunzio Malasomma (in collab. con Reimar Kuntze).

BENIAMINO FOSSATI (?-1957)

Un altro personaggio del nutrito gruppo degli albertiniani. Fu con Luciano in Francia, prima del passaggio al cinema, ed il suo numero più famoso

A. Rossi e
B. Fossati in
*Die Heimkehr
des Odysseus*
(1922)

era costituito da una esibizione in coppia con Angelo Rossi in una pantomima acrobatica, con momenti di assoluto pericolo, in veste di gladiatori.
L'attività cinematografica di Fossati, prima in Italia, poi in Germania, è da circoscrivere alle precise apparizioni spericolate in tutti i film di Luciano Albertini del primo periodo ed a qualcuno di Carlo Aldini o di Saetta Gambino, in vesti femminili. Infatti, la specialità di Fossati fu quella di fare da controfigura alle compagne di questi acrobati.
Sembra che sofferse un incidente che gli impedí di compiere ulteriori prestazioni atletiche; passò allora dall'altra parte della macchina da presa, aiutando ora Vitrotti, ora Lamberti.
In Italia, dopo il 1930, continuò assiduamente, ma piuttosto in sordina, l'attività di secondo operatore. Un titolo fra i migliori: *Abuna Messias* (1939), regia di Goffredo Alessandrini.

Filmografia

Le fonti consultate (almanacchi, testimonianze, etc.) non permettono la stesura di una filmografia precisa. Si rimanda, pertanto, alle voci Albertini, Aldini e Gambino.

CARMINE GALLONE (1886-1972)

Per oltre mezzo secolo un cineasta apprezzato dal pubblico e denigrato dalla critica, Gallone è stato un protagonista della storia del cinema, non solamente italiana.
Fu abile secondatore della dive Lyda Borelli (*La donna nuda*, 1914, *Marcia nuziale*, 1915, *Malombra*, 1916) o della splendida moglie polacca, Soava Winawer Gallone (*La chiamavano Cosetta*, 1916, *Amleto e il suo clown*, 1919, *Celle qui domine*, 1927).
Sono inoltre da ricordare alcune operine delicate e crepuscolari, realizzate a Parigi (*Un soir de rafle*, 1931, e *Un fils d'Amérique*, 1932) e magari da dimenticare dei corruschi ed accigliati kolossal (*Gli ultimi giorni di Pompei*, 1926, diretto assieme a Palermi, e *Scipione l'Africano*, 1937).
La sua specialità furono però i film musicali, tendenti a popolarizzare l'opera lirica; tra questi *Casta diva* (1935), *Il sogno di Butterfly* (1939), *Puccini* (1952), *Casa Ricordi* (1954).
Forse il suo film piú importante è un'opera oggi quasi dimenticata, *Das Land ohne Frauen*, realizzato muto nel suo soggiorno berlinese. Quando il film doveva essere presentato, nel settembre del 1929, si era già in pieno sonoro. Si decise pertanto di sincronizzarlo, fornendolo di una colonna sonora con dialoghi e canzoni. Il successo fu immenso, la storia di questi pionieri in Austrialia (la terra senza donne) divenne popolarissima e per la prima volta il pubblico tedesco potè apprezzare l'attore Conrad Veidt, protagonista del film, oltre che per la recitazione, anche per la profonda, calda dizione.

Filmografia

1927 **Die Stadt der tausend Freuden (La città del piacere)**, con Paul Richter, Claire Rommer, Adele Sandrock.

1928 **Marter der Liebe (I martiri dell'amore)**, con Olga Tschechowa, Hans Stuewe, Henri Baudin, Oreste Bilancia.

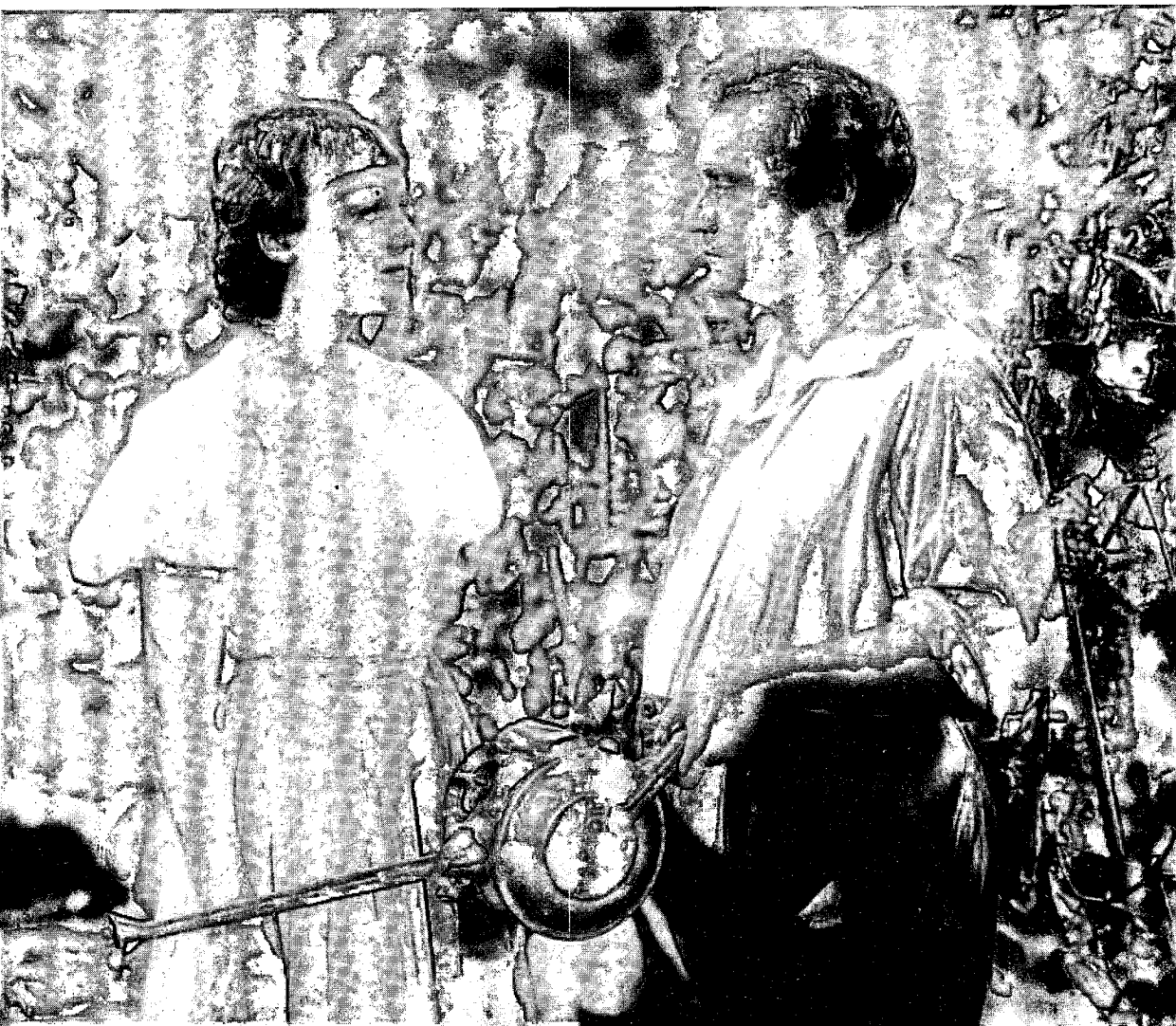
1929 **S.O.S. Schiff in not (S.O.S.)**, con Liane Haid, Alfons Fryland, Gina Manès, Oreste Bilancia.

Das Land ohne Frauen (Terra senza donne), con Conrad Veidt, Elga Brink, Clifford Mc Laglen, Ernst Verebes.

1930 **Die singende Stadt (La città canora)**, con Jan Kiepura, Brigitte Helm, Walter Janssen, Trude Berliner, Georg Alexander, Franz Maldacea.

City of Song (versione inglese del precedente, girata a Berlino per gli interni), con Jan Kiepura, Betty Stockfeld, Hugh Wakefield, Heather Angel, Franz Maldacea, Miles Malleson.

1931 **Ma cousine de Varsovie** (versione francese girata a Berlino del film tedesco *Meine Cousine aus Warschau* di Carl Boese), con Elvire Popesco, André Roanne, Madeleine Lambert, Saturnin Fabre, Sylvette Fillacier.

B. Gigli e M. Cebotari in *Premiere der Butterfly* (1939) di C. Gallone

1934 **Mein Herz ruft nach dir (... E lucean le stelle)**, con Jan Kiepura, Martha Eggerth, Paul Kemp, Paul Hoerbiger, Theo Lingen, Hilde von Stolz.

Mon coeur t'appelle (versione francese del precedente, girata a Berlino), con Jan Kiepura, Danielle Darrieux, Lucien Baroux, Rolla France, Colette Darfeuil, Gabriello.

1935 **Wenn die Musik nicht war (Rapsodia d'amore)**, con Paul Hoerbiger, Sybille Schmitz, Karin Hardt, Ida West, Willy Schaeffers, H. von Meyerinck.

1936 **Im Sonnenschein (Al sole)** (coprod. austro-tedesca). Tit. austr. *Opernring*; con Jan Kiepura, Frieldl Czepa, Luli v. Hohenberg, Theo Lingen, Fritz Imhoff, Anton Pointner.

1937 **Manege (Un dramma al circo)**, con Albert Matterstock, Attila Hoerbiger, Anneliese Uhlig, Fita Benkhoff, Otto Wernicke.

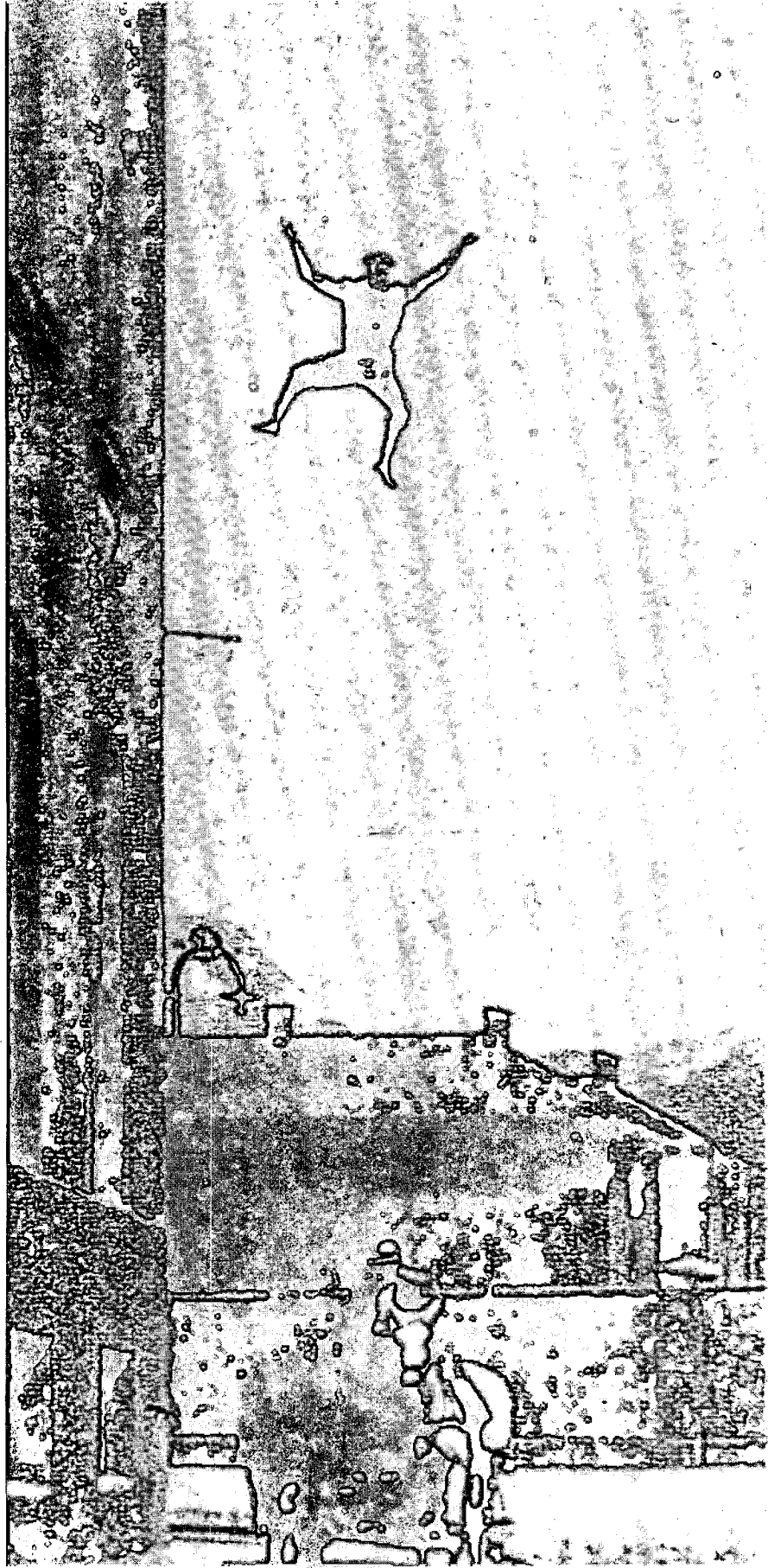
Mutterlied (versione tedesca di *Solo per te*) con Beniamino Gigli, Maria Cebotari, Michael Bohen, Hans Moser, Hilde Hildebrand, Peter Bosse.

1938 **Dir Gehoert mein Herz** (versione tedesca di *Marionette*), con Beniamino Gigli, Carla Rust, Lucie English, Paul Kemp, Theo Lingen, Richard Romanowsky.

1939 **Das Abenteuer geht Weiter**, con Johannes Heesters, Maria v. Tasnady, Gusti Wolf, Paul Kemp, Theo Lingen, Richard Romanowsky.

Premiere der Butterfly (versione tedesca di *Il sogno di Butterfly*), con Maria Cebotari, Fosco Giachetti, Lucie English, Paul Kemp, Angelo Ferrari, S. Schurenberg.

DOMENICO GAMBINO (Saetta) (1890-1968)

Uno dei piú intrepidi rompicollo del cinema acrobatico. Il personaggio creato da Gambino si chiamò Saetta e come una saetta, appunto, lo spavaldo eroe, sorriso sulle labbra e torace teso, affrontò le imprese piú temerarie.
Aveva iniziato da ragazzo. Era fuggito di casa per seguire un circo equestre, poi v'era stato l'incontro con Ambrosio. Assistendo alle riprese di un film, visto che un attore titubava nel lasciarsi cadere da una carrozza, si fece avanti, offrendosi di sostituirlo. L'anno dopo era Saltarelli, comico cascatore acrobatico. Poi interpretò *Saetta* (1917) e questo personaggio mirabolante divenne il popolarissimo eroe di innumerevoli film d'azione pura, che mandavano letteralmente in visibilio i pubblici dei cinema di periferia.
Il successo fu piuttosto duraturo. Ancora negli anni 1925/26, con la produzione nazionale quasi ferma, Gambino interpretò due film, contrastando validamente l'altro ercole dello schermo, il leggendario Maciste, ormai col fiato grosso.
Gli suggerirono di fare addirittura un Saetta fascista e questo lo spinse probabilmente ad accettare un'offerta tedesca.
In Germania ripeté, con larghissimo consenso di pubblico, i suoi exploits, resistendo anche al sonoro, pur senza conoscere una parola di tedesco. Per lui parlavano i fatti.

D. Gambino in
Diebe/Afera v Grandhotelu
(1928)

Nel 1933 realizzò un curioso esperimento teatrale misto a proiezioni cinematografiche, qualcosa a metà strada tra il Fregoligraph ed il Cerny Divadlo (teatro nero) praghese. La pellicola fu anche proiettata normalmente sugli schermi. Si intitolava *Dinamite*.
In Italia dal 1936, ha poi diretto (ed occasionalmente interpretato) vari film d'azione, come: *Lotte nell'ombra*, *Traversata nera*, *Arditi civili*, quest'ultimo dedicato ai vigili del fuoco, prodigando agli interpreti i suoi esperti suggerimenti.

Filmografia

1928 **Die letzte Galavorstellung des Zirkus Wolfsohn (Il demone del circo)**, regia di Domenico Gambino, con Domenico Gambino, Hellen Allan, Mario Cusmich, Hermann Vallentin, Oreste Bilancia, Johanna Ewald.

Diebe (Il lift poliziotto), regia di Domenico Gambino e Edmund Heuberger, con Domenico Gambino, Hellen Allan, Carl Auen.

Afera v Grandhotelu (versione cecoslovacca del precedente), regia di Edmund Heuberger e Theodor Pistek, con Domenico Gambino, Hellen Allan, Jindrich Plachta, Eman Fiala, Carl Auen.

1929 **Ich hab'mein Herz im Autobus verloren (Ho perso il mio cuore in autobus)**, regia di Domenico Gambino e Carlo Campogalliani, con Domenico Gambino, Truus van Aalten, Robert Garrison, Lyda Potechina, Phillip Manning.

1930 **Der Bergfuehrer von Zakopane**, regia di Domenico Gambino e Adolf Trotz, con Domenico Gambino, Lillian Ellis, Alfons Fryland, Philip Manning, Angelo Rossi, Aruth Wartan.

1932 **Es geht un alles (Hanno pignorato mia moglie)**, regia di Max Nosseck, con Ernst Verebes, Luciano Albertini, Eddie Polo, Claire Rommer, Domenico Gambino, Carl Auen.

Billi schlägt sich durchs Leben, regia di Edmund Heuberger (mediometr. 697 mt.), con Domenico Gambino (Billi).

1933 **Dynamit**, regia di Domenico Gambino, con Domenico Gambino.

Billi trainiert, regia di Edmund Heuberger (mediometraggio 615 mt.), con Domenico Gambino (Billi).

Billi schafft es, regia di Edmund Heuberger (mediometraggio 670 mt.), con Domenico Gambino (Billi).

1935 **Meister Petz im Wintersport**, regia di Domenico Gambino, con D. Gambino, Evi Eva, Charles Willy Kaiser.

Der indische Diamant, regia di Rolf Randolf, con D. Gambino, Hertha v. Walther, Michael v. Newlinsky.

PIER ANTONIO GARIAZZO (1879-1963)

In cinema dai primordi, è un personaggio eclettico che si è distinto in piú attività: come produttore, fondò la Savoia-film a Torino nel 1910, fu soggettista e sceneggiatore, scrisse un libro sul cinema, intitolato «Il teatro muto», ma soprattutto si distinse come pittore ritrattista.
Di tanto in tanto si dedicò anche alla regia. L'ultimo film lo diresse in Germania.

Filmografia

1924 **Arme Suenderin (Salvezza)**, con Diana Karenne, Alfred Abel, Fritz Kortner.

AUGUSTO GENINA (1892-1957)

Un regista di notevoli capacità, oggi ingiustamente dimenticato. Il suo curriculum, in oltre quaranta anni di attività svolta in vari paesi europei, comprende opere notevoli, in cui è avvertibile una precisa professionalità ed un acuto senso dello spettacolo. Genina ebbe il torto, durante il periodo fascista, di realizzare alcune opere (*Lo Squadrone Bianco*, 1936, *L'Assedio dell'Alcazar*, 1940, *Bengasi*, 1942) sicuramente tendenziose, anche se non prive, specie le prime due, di un certo vigore, e pertanto non gli si dette piú credito quando, anni dopo, con un film di impianto cattolico ottimamente realizzato, *Cielo sulla palude* (1949), cercò di inserirsi nel filone neorealistico; anzi la revisione critica operata in quegli anni lo degradò al rango di regista mestierante e mercantile.
Eppure Genina, all'ombra di Lucio d'Ambra (e di d'Annunzio) fu autore non certo spregevole negli anni tra le due guerre (*Lulu*, 1915 con la Menichelli, *La signorina ciclone*, 1916, *Addio giovinezza*, 1918 e di nuovo nel 1927, *I tre sentimentali*, 1920, *Cyrano di Bergerac*, 1923, *Prix de beauté*, 1930 con la splendida Luise Brooks, *La gondola delle chimere*, 1936).
In Germania arrivò sull'onda del successo di *Il focolare spento* (1925), colà presentato come *Mutter verzeih mir*. La sua attività tedesca di quel periodo è tutta rivolta a glorificare l'interprete di quel fortunato film, la vivace Carmen Boni, con una serie di film costruiti su misura per l'effervescente temperamento di questa attrice.
Quando il sodalizio con la Boni si sciolse, Genina, ormai affermato in campo internazionale, alternò la sua attività tra Francia, Germania, Austria ed Italia, confermando un eclettismo professionale che gli permetteva di affrontare commedie, drammi, film d'avventura, intimisti, militari, religiosi o sociali.
Ed in tale versatilità, che talvolta avallava il sospetto di essere divenuta indifferenza, sono forse da ricercare i limiti di questo pur nobile artigiano del cinema.

Filmografia

1927 **Die weisse Sklavin (La schiava bianca)**, con Liane Haid, Wladimir Gaidarov, Renée Heribel, Charles Vanel, Harry Hardt.

1928 **Die Sprung ins glueck (La storia di una piccola parigina)**, con Carmen Boni, Anton Pointner, André Roanne, Hans Junkermann, Oreste Bilancia, Angelo Ferrari.

Das Maedchen der Strasse (Scampolo), con Carmen Boni, Livio Pavanelli, Hans Junkermann, Lya Christy, Carla Bartheel, Curt Goetz.

Liebeskarnaval (Carnevale d'amore), con Carmen Boni, Jack Trevor, Hans Junkermann, Olga Engl, Oreste Bilancia, Asta Gundt, Teddy Bill.

1929 **Quartier Latin (Quartiere latino)**, con Carmen Boni, Ivan Petrovich, Gina Manès, Augusto Bandini, Gaston Jacquet, Nino Ottavi.

1931 **Mitternachtsliebe / Les amants de minuit (Gli amori di mezzanotte)**, con Daniela Parola, Hans Adalbert Schlettow, Pierre Batcheff, Josseline Gaél, Alfred Loretto.

1935 **Verginss mein nicht (Non ti scordar di me)**, con Beniamino Gigli, Magda Schneider, Kurt Vespermann, Eric Ode, Peter Bosse, Hedda Bjoernson.

A. Genina con A. Bandini e C. Boni mentre si gira *Quartier Latin* (1929)

1936 **Blumen aus Nizza (Fiori di Nizza)**, con Erna Sack, Karl Schoenboeck, Friedl Czepa, Paul Kemp, Jane Tilden, Hans Homma, Betty Becker.

1937 **Frauenliebe - Frauenleid (Amore e dolore di donna)**, con Magda Schneider, Iwan Petrovich, Oskar Sima, Anton Pointner, Peter Bosse, Ernst Behmer.

1939 **Ins Blaue Leben /Castelli in aria**, con Lilian Harvey, Vittorio de Sica, Otto Tressler, Hilde v. Stolz, Fritz Odemar, Anton Pointner.

EMILIO GHIONE (1879-1930)

Caratteristica, forse irripetibile figura del cinema muto italiano, nell'ambito del quale dette vita a Za-la-Mort, un originale personaggio di apache sentimentale e romantico, ma implacabile contro i suoi nemici, la banda dei "Topi grigi". Le avventure di Za-la-Mort si snodarono in una interminabile serie di film a episodi che avvincevano gli innocenti spettatori di quei tempi.
Sulla via del declino, Ghione ripropose il suo allucinante gigolo anche in Germania, avendo accanto la fedele Kally Sambucini e Fern Andra. Ma fu un insuccesso.
Tornato in Italia, la sua vicenda umana ebbe un penoso epilogo: ridotto nella piú nera miseria, si ammalò di tisi e morí nella corsia comune di un ospedale, a soli cinquanta anni.

Filmografia

1924 **Zalamort (Der Traum der Zalavie) (L'incubo di Za-la-vie)**, in due parti, regia di Emilio Ghione, con Emilio Ghione, Kally Sambucini, Fern Andra.

DOLLY GREY (1904)

Il debutto di questa elegante e spigliata attrice risale al 1924, con *Teodoro e socio* di Mario Bonnard. Si ebbe allora la sensazione, sia per il lancio sulle riviste cinematografiche dell'epoca che per il successivo continuo alternarsi tra gli studios di Roma, Parigi e Berlino, che Dolly Grey fosse avviata ad una brillantissima carriera internazionale.
Ma nel 1929, dopo aver interpretato *Maratona* di Nicola Fausto Neroni, Dolly Grey ritornò ad essere Clara Galassi, questo il suo vero nome, e scomparve dagli schermi, lasciando di sé un ricordo che, con gli anni, è divenuto sempre piú labile.

Filmografia

1927 **Der Meister der Welt**, regia di Gennaro Righelli.

1928 **Marys grosses Geheimnis**, regia di Guido Brignone.

Robert und Bertram, regia di Rudolf Walther-Fein.

UMBERTO GUARRACINO (Cimaste)

Molto scarse le informazioni su questo attore, un "forzuto" che risulta aver girato molti film tra il 1917 ed il 1920. La sua interpretazione piú sorprendente è quella del "Mostro di Frankenstein" nell'omonimo film di Eugenio Testa (1920), con Luciano Albertini nella improbabile parte del barone creatore di mostri.
Ed assieme ad Albertini, appena sopraggiunta la crisi, se ne andò in Germania, ove si produsse sotto il nome di "Cimaste", uno scoperto anagramma di Maciste, cui evidentemente Guarracino voleva contrapporsi.
Ma tornò presto in Italia per apparire accanto al suo ispiratore, nell'ultimo gruppo di film che il gigante genovese realizzò prima di ritirarsi. Nel 1926 fu un orripilante Pluto in *Maciste all'inferno*.
Le notizie si arrestano al 1932, anno in cui sostenne una breve parte in *Vele ammainate* di Anton Giulio Bragaglia.
Di Cimaste è rimasto, tra chi gli è sopravvissuto, il ricordo di certi feroci ed irriferibili scherzi che gli venivano giocati e che il colosso bonaccione accettava e sopportava con allegra benevolenza.

Filmografia

1921 **Der Koenig der Manege**, regia di Josef Delmont.

Die eiserne Faust, di Joseph Delmont.

Die Insel der Verschollenen, di Urban Gad.

Eine Weisse unter Kannibalen, di Hans Schomburgk.

Die Todesleiter, di Joseph Delmont.

1922 **Das verschwundene Haus**, di Harry Piel.

DIOMIRA JACOBINI (1899-1959)

Sorella della piú nota Maria, svolse una discreta carriera cinematografica in Italia, spesso in coppia con Alberto Collo. Fu attrice misurata e discreta, la cui espressività era tutta negli occhi, grandi e bellissimi.
Adatta alla commedia, spesso le capitò di interpretare, invece, parti lacrimevoli.
Anche negli anni bui recitò molto in patria. In Germania, infatti, non rimase mai stabilmente, ma vi si recò a piú riprese, per girare un nuovo film e via, di nuovo, nella sua amatissima Roma.

Filmografia

1921 **Jolly, der Teufelkerl**, regia di Franz Seitz.

1925 **Der Troedler von Amsterdam**, regia di Viktor Janson.

Die vertauschte Braut, regia di Carl Wilhelm.

D. Jacobini in *Revolutionshochzeit* (1928)

1928 **Revolutionshochzeit**, regia di A.W. Sandberg.

1929 **Don Manuel, der Bandit**, regia di Romano Mengon.

1930 **Wer hat Robby gesehen?**, regia di Rolf Randolf.

MARIA JACOBINI (1890-1944)

Dal 1910 al 1943 ha interpretato oltre cento film. Fidanzata di Nino Oxilia, un commediografo che cadrà nella prima guerra mondiale, gira con lui una *Giovanna d'Arco* (1913) ed altri film in costume. Nel 1918, con la regia di Genina, è la Dorina di *Addio, giovinezza!*, che il suo Nino non ha potuto girare.
Legatasi a Gennaro Righelli, che diventa il suo regista "attitré", la rivediamo in *La casa di vetro* (1920) con Amleto Novelli, *Il viaggio* (1921), tratto da Pirandello, *L'incognita* (1922).
Dal 1923, assieme a Righelli, è in Germania fino al 1929, poi in Francia per *Maman Colibri* di Duvivier e di nuovo in Italia, ma in parti piú adeguate al suo volto intenso, ma purtroppo segnato dal tempo. Dal 1938 al 1943 fu insegnante di recitazione al Centro Sperimentale di Cinematografia. La Jacobini fu tutto il contrario delle dive del muto: la sua fu sempre una recitazione sobria, timida, in sordina, ma attenta alle sfumature. Forse per questo, senza mai eccellere, fu una delle piú durature attrici del cienma italiano.

Filmografia

1923 **Boheme**, regia di Gennaro Righelli.

1924 **Steuerlos**, regia di Gennaro Righelli.

Orient, regia di Gennaro Righelli.

1925 **Die Puppenkoenigin**, regia di Gennaro Righelli.

Der Bastard, regia di Gennaro Righelli.

1927 **Die Frauengasse von Algiers**, regia di Wolf Hoffmann-Harnisch.

Bigamie, regia di Jaap Speyer.

1928 **Der Fall des Staatsanwalt M. (Vera Mirzewa)**, regia di Rudolf Meinert.

Ariadne in Hoppegarten, regia di Robert Dinesen.

Unfug der Liebe, regia di Robert Wiene.

Villa Falconieri, regia di Richard Oswald.

Fuenf bange Tage, regia di Gennaro Righelli.

1929 **Der lebende Leichnam**, regia di Fedor Ozep.

M. Jacobini con O. Bilancia in *Der Bastard* (1925) ►

DIANA KARENNE (1888-1941)

Fatalissima diva d'origine polacca o ucraina (le sue origini, la sua vita privata, cosa ne è stato di lei dopo il ritiro sono rimasti un mistero) viene definita dall'Alacci come un ciclone.
La sua affermazione negli anni d'oro del cinema italiano fu dovuta al libero sfogo che potè dare al suo estro stravagante. Continua l'Alacci: «La Karenne è un vero enigma di colori e di luci che nessuno riesce a decifrare». Abusò con il bistro, la biacca ed il nerofumo, spesso assumendo una maschera sepolcrale ed esagerando la mimica.
Si cimentò anche come riduttrice di romanzi, sceneggiatrice e regista. Sono rimaste celebri certe sue sfuriate sul set e l'eccentricità dell'abbigliamento.
Quand l'amour refleurit, un suo scenario realizzato alla Pasquali nel 1916, incappò nelle ire della censura e venne, per qualche tempo, anche vietato.
Appena le cose si misero male nel cinema italiano, fu tra le prime a raggiungere Berlino, ove, seppur con minore enfasi, proseguì a proporre improbabili figure di donne di mondo, di peccatrici caste e di falene che si bruciano le ali, scherzando con l'amore.
Verso la fine del muto, il suo cliché oramai fuori moda apparve in qualche film francese.
Si ritirò con molta discrezione, nel 1930, senza lasciare di sé, e della sua turbinosa cavalcata nel mondo del cinema, che un pallido ricordo. Notizie non certe, ma di varia provenienza e quindi probabilmente attendibili, la danno vittima di un bombardamento aereo in Germania, nel 1941.

Filmografia

1921 **Das Spiel mit dem Feuer**, regia di Robert Wiene e Georg Kroll.

1922 **Marie Antoniette**, regia di Rudolf Meinert.

1924 **Arme Suenderin**, regia di Pier Antonio Gariazzo.

Fruehlings Fluten, regia di Nikolai Malikoff.

1925 **Die Frau von vierzig Jahren**, regia di Richard Oswald.

1928 **Rasputins Liebesabenteuer**, regia di Martin Berger.

Eine Frau von Format, regia di Fritz Wendhausen.

1929 **Die weissen Rosen von Ravensberg**, regia di Rudolf Meinert.

EDUARDO LAMBERTI (1895-1968)

Il nome di questo operatore appare spesso nei credits dei film di Guido Parish, con Marcella Albani protagonista, girati in Italia tra il 1919 ed il 1920. Dal 1921 Eduardo Lamberti si trasferisce in Germania con il gruppo Albertini, e fino a sonoro inoltrato la sua attività tedesca è senza soste.

Diana Karenne

Seppur la sua scheda sia piuttosto nutrita, la sua opera non risulta mai autonoma, in quanto il suo nome è sempre affiancato a quello di un altro tecnico della macchina da presa. Infatti al Lamberti, che riprese quasi tutti film d'azione, di quelli che coinvolgevano anche l'operatore, era riservata la cosiddetta ripresa acrobatica, mentre il suo collega si occupava degli interni e delle scene senza azione.
Tra il 1930 ed il 1940 gestí, assieme ad Angelo Rossi, un restaurant a Berlino, ritornando occasionalmente dietro la macchina da presa sia in Germania che in Italia ed una volta anche in Portogallo.
Rientrato in Italia definitivamente nel 1946, la sua attività si andò contraendo. Prima di una penosa malattia che lo paralizzò per vari anni, si dedicò prevalentemente alla ripresa di documentari.

Filmografia

1921 **Der Koenig Manege** (in collab. con Giovanni Vitrotti), regia di Josef Delmont.

Julot, der Apache (in collab. con Giovanni Vitrotti), regia di Josef Delmont.

1923 **Im Rausche der Leidenschaft** (in collab. con Achille Nani), regia di Guido Parish.

1924 **Das Spiel der Liebe** (in collab. con Achille Nani), regia di Guido Parish.

Auf Befehl der Pompadour (in collab. con Georg Munschner), regia di Friedrich Zelnik.

Mister Radio (in collab. con Willy Grosstueck), regia di Nunzio Malasomma.

1926 **Jagd auf Menschen** (in collab. con Giovanni Vitrotti), regia di Nunzio Malasomma.

1927 **Rinaldo Rinaldini** (in collab. con Willy Hameister), regia di Max Obal.

Ich habe im Mai von der Liebe getrauemt (in collab. con Giovanni Vitrotti), regia di Franz Seitz.

Der Mann ohne Kopf, regia di Nunzio Malasomma.

Wochenendzauber (in collab. con Guido Seeber), regia di Rudolf Walther-Fein.

Der Bettelstudent (in collab. con Guido Seeber), regia di Jakob-Julius e Luise Flek.

1928 **Mein Freund Harry** (in collab. con Guido Seeber), regia di Max Obal.

Dragonerliebchen (in collab. con Guido Seeber), regia di Rudolf Walther-Ferin.

Liebe im Schnee (in collab. con Guido Seeber), regia di Max Obal.

Der groesste Gauner des Jahrhunderts (in collab. con Hans Theyer), regia di Max Obal.

Der Unueberwindliche (in collab. con Guido Seeber), regia di Max Obal.

Heiratsfieber (in collab. con Viktor Gluck), regia di Rudolf Walther-Fein.

Der moderne Casanova (in collab. con Guido Seeber), regia di Max Obal.

Der Faschingprinz (in collab. con Guido Seeber), regia di Rudolf Walther-Fein.

1929 **Der Zirkusprinzessin** (in collab. con Guido Seeber), regia di Viktor Janson.

Gross-Stadt Jugend (in collab. con Guido Seeber), regia di Rudolf Walther-Fein.

Das naerrische Glueck (in collab. con Guido Seeber), regia di Johannes Guter.

Tempo! Tempo! (in collab. con Guido Seeber), regia di Max Obal.

Der schwarze Domino (in collab. con Guido Seeber), regia di Viktor Janson.

Es fluestert die Nacht... (in collab. con Guido Seeber), regia di Viktor Janson.

Die fidele Herrenpartie (in collab. con Guido Seeber), regia di Rudolf Walther-Fein.

1930 **Die jagd Nach der Million** (in collab. con Guido Seeber), regia di Max Obal.

Der Korvetten Kapitaen (in collab. con Fredrik Fuglsang), regia di Rudolf Walther-Fein.

1935 **Der blaue Diamant** (in collab. con Edgar Ziesener), regia di Kurt Blachnitzky.

ALFREDO LENCI (1873-1959)

Lenci, di origine napoletana, fu un operatore del cinema sin dai primordi. La sua produzione piú impegnativa e di miglior resa si ebbe tra il 1916 ed il 1925, quando il suo nome venne legato a titoli prestigiosi come *La Gerusalemme liberata* (1917) e *Messalina* (1923) entrambi di Enrico Guazzoni e, in collettivo con altri 5 colleghi, *Ben-Hur* (1925-26) di Fred Niblo.

La crisi lo portò in Germania per qualche collaborazione.
Negli anni piú vicini a noi fu attivo, fino al ricovero in un ospizio di Viterbo ove si spense paralitico, come segretario dell'Associazione dei Pionieri del cinema italiano.

Filmografia

1924 **Das Haus am Meer** (in collab. con Enrich Waschneck), regia di Fritz Kaufmann.

1925 **Der tanzende Tod** (in collab. con Paul Holzki e Willi Hameister), regia di Rolf Raffé.

DILLO LOMBARDI (1858-1935)

Dopo una lunga carriera teatrale, coronata dall'assunzione in proprio, nei primi anni del secolo, del teatro Manzoni di Roma, dove metteva in scena drammi a fosche tinte, ma dal carattere decisamente popolare come «I due sergenti», «Il conte di Montecristo», «Otello», «Amleto» o «Le due orfanelle», il Lombardi si cimentò, in età ormai matura, anche dinnanzi alla macchina da presa, divenendo in breve un apprezzato attore di composizione. Tra le caratterizzazioni piú intense sono da ricordare quelle di *Sperduti nel buio* (1914) e *Teresa Raquin* (1915), entrambi di Nino Martoglio.
In Germania giunse nella seconda metà degli anni venti, vi girò alcuni film, con i quali, praticamente, concluse la sua lunga attività nello spettacolo.

Filmografia

1926 **Die Waise von Lowood**, regia di Kurt Bernhardt.

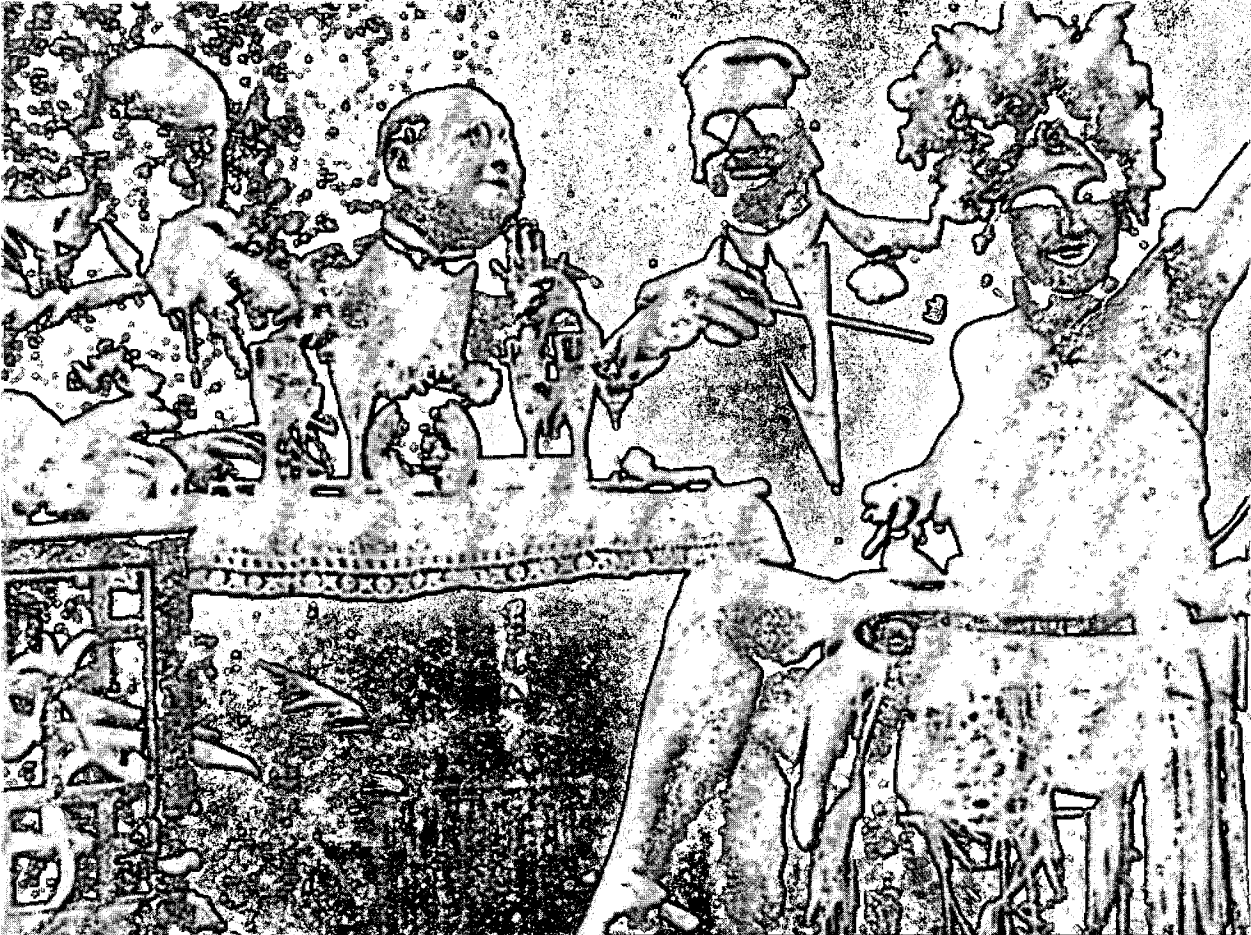
1927 **Eheskandal im Hause Fromont Jr und Rissler Sr.**, regia di A.W. Sandberg.

1928 **Artisten**, regia di Geza von Bolvary.

Der Geheime Kurier, regia di Gennaro Righelli.

Wolga, Wolga, regia di Viktor Tourjansky.

ELENA LUNDA (1901)

Signorile ed elegante attrice giunta sugli schermi alla fine dell'epoca d'oro del cinema italiano, ma utilizzata senza posa nelle scadenti produzioni dei primi anni venti.
Righelli pensò di utilizzarla per una parte nella *Bohême* e la chiamò a Berlino, ove rimase per qualche anno, senza mai emergere. Tornata in Italia, interpretò ancora qualche film senza storia e si ritiò nel 1928, dopo la morte del marito, l'attore Alfredo Bertone, per dedicarsi completamente alle sue due figlie.

E. Lunda con Livio Pavanelli, O. Bilancia ed altro non identificato in *Der Ritt in die Sonne* (1926)

Filmografia

1923 **Bohême**, regia di Gennaro Righelli.

1925 **Der Mann auf dem Kometen**, regia di Alfred Halm.

Frauen, die nicht Lieben duerfen, regia di Geza von Bolvary.

Frauen, die Man oft nicht gruesst, regia di Friedrich Zelnik.

Die Assmann, regia di Artur Bergen.

Der Liebeskaefig, regia di Erich Schoenfelder.

1926 **Der Ritt in die Sonne**, regia di Georg Jacoby.

RINA MAGGI

Figlia di Luigi Maggi, attore e regista dei primordi del cinema italiano, vincitore del premio per il miglior film (*Nozze d'oro*) alla Esposizione Internazionale di Torino nel 1911, Rina Maggi ebbe una carriera piuttosto intensa, ma altrettanto vaga, agli inizi della crisi, un po' sotto l'ala del padre che la diresse o recitò con lei nei suoi primi film.

Nel 1927 la troviamo in Germania ove con un nome diverso, Kathryn Berg, tenta un nuovo approccio con la decima musa. Ma della sua attività è rimasta scarsa traccia.
La si ritroverà, sempre come Kathryn Berg, in una produzione italiana del 1934 (*Si fa così*, di Adriano Giovannetti), poi piú nulla.

Filmografia

1928 **Mein Freund Harry**, regia di Max Obal.

PINA MAJELLI (1895-1971)

Attrice caratterista, con spiccata propensione per le parti comiche, aveva debuttato all'Ambrosio di Torino nel 1913. Conosciuto Domenico Gambino, mentre insieme giravano *La spirale della morte* (1916), regia di Gambino e Costamagna, ne divenne la compagna sia nella vita che sullo schermo, fornendo un ulteriore pimento alle mirabolanti avventure di Saetta, quello della comicità.
E con Saetta se ne andò in Germania ove prese parte, però, solo ai primi tre film dello speficolato eroe.
La nascita del figlio Jacky, nel 1930, mise la parola fine alla sua attività artistica.

Filmografia

1928 **Die letzte Galavorstellung des Zirkus Wolfsohn**, regia di Domenico Gambino.

Diebe/Afera V Grandhotelu (coprod. tedesco-cecoslovacca), regia di Edmund Heuberger e per la versione cecoslovacca anche di Theodor Pistek.

1929 **Ich hab' mein Herz im Autobus verloren**, regia di Domenico Gambino e Carlo Campogalliani.

ELENA MAKOWSKA (1895)

D'origine polacca, Elena (o Hélène) Makowska ebbe una intensissima attività cinematografica a partire dal 1914, interpretando numerosi film in coppia con Tullio Carminati (*Romanticismo*), Ruggero Ruggeri (*Amleto*), Guido Trento (*Rabagas*). Ma i suoi maggiori successi li ottenne con due film d'annunziani (*La fiaccola sotto il moggio* e *La Gioconda*) entrambi di Eleuterio Rodolfi.
Fu docile strumento nelle mani di vari registi che seppero sfruttare la sua fotogenia eccezionale e le indubbie doti di eleganza e di signorilità.
Passata in Germania dopo la crisi del cinema italiano, vi si trovò come a casa sua, interpretando un film dopo l'altro, spesso alternando gli studios di Berlino con quelli di Varsavia, per delle produzioni polacche.
Rientrata in Italia alla fine del muto, si sposò e si ritirò dal cinema.

R. Maggi in *Mein Freund Harry* (1928)

Filmografia

1922 **Maciste und die Toechter der Silberkoenig**, regia di Luigi Romano Borgnetto.

Sterbende Voelker, in due parti: 1ª epis.: *Heimat in Not*; 2ª epis.: *Brennendes Meer*, regia di Robert Reinert.

1923 **Frauenmoral**, regia di Theo Frenkel Bouwemeester.

Quarantaene, regia di Max Mack.

1924 **Der Tiger des Zirkus Farini**, regia di Uwe Jens Krafft.

Die letzte Sensation des Zirkus Farini, regia di Uwe Jens Krafft.

Frauen im Sumpf, regista ignoto.

Taras Bulba, in due parti: 1ª epis.: *Die Toechter des Woiwoden*; 2ª epis.: *Kosaken-Ende*, regia di Wladimir Strijewsky.

Liebet das Leben, regia di Georg Asagaroff.

Der Schrecken des Meeres, regia di Franz Osten.

Moderne Ehen, regia di Hans-Otto Loewenbein.

Das blonde Hannele, regia di Franz Seit.

Die vier letzten Sekunden des Quidam Uhl, regia di Robert Reinert.

1925 **Die Zirkus Diva**, regia di William Kahn.

Der Schuss im Pavillon, regia di Max Olab.

1926 **Das Geheimnis einer Stunde**, regia di Max Obal.

NUNZIO MALASOMMA (1894-1973)

Casertano, laureato in ingegneria, Malasomma inizia la sua attività cinematografica come giornalista – assieme a Luciano Doria è direttore della battagliera rivista di cinema e teatro «Fortunio» – poi diventa autore di soggetti e sceneggiature. Nel 1922 firma assieme a Doria la regia di *Un viaggio nell'impossibile*, interpretato dall'atleta Giovanni Reicevich, dimostrandosi abile a destreggiarsi in una storia tutta azione ed ardimento.
Cosicché, l'anno dopo, in Germania, ove si è recato come soggettista e sceneggiatore di Righelli, diventerà il sicuro regista di numerosi film di Albertini e poi di Aldini, tutti imperniati sui temerari funambolismi di questi straordinari acrobati del cinema. Assieme a Bonnard girerà tre interessanti film di montagna, dimostrando di saperci fare anche in una specialità tutta tedesca.
Tornato in Italia col sonoro, Malasomma cambiò genere. Invece dei film avventurosi e drammatici che avevano caratterizzato il suo periodo tedesco, si dette alla commedia brillante, utilizzando i vari De Sica, Falconi, Gandusio e le attrici piú in voga. I suoi film, anche quelli destinati ad un pubblico meno smaliziato, sono sempre stati di abile costruzione tecnica e di discreto livello.

H. Makowska in *Hannele* (1924)

Anche negli anni trenta Malasomma ha continuato a svolgere una regolare attività in Germania, dirigendovi, con la consueta perizia, numerosi film.

Filmografia

a) *Collaborazioni*

1923 **Steuerlos (Alla deriva)**, soggetto e sceneggiatura di Nunzio Malasomma, regia di Gennaro Righelli.

1924 **Orient (Oriente)**, soggetto e sceneggiatura di Nunzio Malasomma e Gennaro Righelli, regia di Gennaro Righelli.

1925 **Die Puppenkoenigin (Una moglie e... due mariti)**, soggetto e sceneggiatura di Nunzio Malasomma e Gennaro Righelli, regia di Gennaro Righelli.

1930 **Der Sohn der weissen Berge/Les chevaliers de la montagne (I cavalieri della montagna)**, sceneggiatura di Nunzio Malasomma e Mario Bonnard, regia di Mario Bonnard.

1931 **Fra Diavolo (Fra Diavolo)**, anche vers. francese, sceneggiatura con Mario Bonnard e Hedy Knorr, regia di Mario Bonnard.

b) *Regie*

1924 **Mister Radio (Mister Radio)**, con Luciano Albertini, Evi Eva, Magnus Stifter, Fred Immler, Anna Gorilowa.

L. Albertini con A. Gorilowa in *Der Koenig und die* kleine *Mädchen* (1925) di N. Malasomma

1925 **Der Koenig und die kleine Maedchen (L'allegro principe di Sealand** o **Sua Altezza di diverte)**, con Luciano Albertini, Evi Eva, Hans Albers, Vivian Gibson, Giuseppe Spalla, Anna Gorilowa.

Eine Minute vor Zwoelf (Un minuto prima delle dodici), con Luciano Albertini, Charlotte Ander, Elsa Wagner, Oreste Bilancia, Anna Gorilowa.

1926 **Jagd auf Menschen (Caccia all'uomo)**, con Carlo Aldini, Hans Albers, Maly Delschaft, Erich Kaiser-Titz, Vivian Gibson, M. Kupfer.

1927 **Einer gegen alle (Uno contro tutti)**, con Carlo Aldini, Hanni Reinwald, Ruth Weyher, Albert Steinrueck, Wilhelm Diegelmann.

Der Mann ohne Kopf (L'uomo senza testa), con Carlo Aldini, Grit Haid, Ferdinand v. Alten, Siegfried Arno, Eugen Burg, Hermann Picha.

1928 **Der Kampf ums Matterhorn (La grande conquista)**, co-regista Mario Bonnard, con Luis Trenker, Marcella Albani, Peter Voss, Clifford Mc Laglen, Alexandra Schmitt.

1929 **Der Ruf des Nordens (Legione bianca)**, supervisione artistica di Mario Bonnard, con Luis Trenker, Eva v. Berne, Nico Turoff, Aribert Mog, Josef Rovensky, Paul Rehkopf.

1936 **Die un-erhoerte Frau**, con Johannes Riemann, Fita Benkhoff, Wolfgang Liebeneiner, Hilde Sessak, Rudolf Klein-Rogge.

1938 **Die fromme Luege (Menzogna)**, con Pola Negri, Hermann Braun, Herbert Huebner, Harald Paulsen, Josefine Dora, Hansi Arnstaedt.

Die Nacht der Entscheidung (Tormento), con Pola Negri, Iwan Petrovich, Sabine Peters, Hans Zesch-Ballot, Ernst Dumcke, Hans Richter.

Rote Orchideen (L'orchidea rossa), con Olga Tschechowa, Albrecht Schoenhals, Camilla Horn, Hans Nielsen, Herbert Huebner.

1939 **Die Frau ohne Vergangenheit (La donna del mistero)**, con Sybille Schmitz, Albrecht Schoenhals, Maria v. Tasnady, Bernhard Minetti, Hans Zesch-Ballot.

1942 **Vom Schicksal Verweht /Giungla**, con Sybille Schmitz, Albrecht Schoenhals, Rudolf Fernau, Hermann Speelmans, Fritz Odemar.

SERGIO MARI (1895-1925)

Originario di San Remo, aveva debuttato giovanissimo in un film di Gigi Armandis, *Nel gorgo folle* (1916), ed aveva cominciato a farsi apprezzare, film dopo film, come un promettente attor giovane. Rimasto senza lavoro in Italia, si rivolse a Gennaro Righelli che subito gli offrí una parte in un film tedesco di prossima realizzazione. Ma la carriera di Mari non ebbe un seguito. Subito dopo questo film morí improvvisamente a Berlino.

Filmografia

1925 **Orient** o **Die Toechter der Wueste**, regia di Gennaro Righelli.

DESDEMONA MAZZA (1896)

Attrice italiana, nata a Bologna, ma presto assorbita nei ranghi del cinema francese, prediletta da registi come Louis Mercanton, Charles Bourguet, Charles Pallu ed infine da Julien Duvivier, che la utilizzarono per dei film di argomento religioso. Eppure Desdemona Mazza, che nel 1924 fu anche in Germania per apparire in un film tedesco accanto a Mia May ed a Memo Benassi, a giudicare dalle fotografie che sono rimaste di lei non sembra l'interprete ideale di film edificanti.
Sposatasi nel 1927, abbandonò gli schermi.

Filmografia

1924 **Die Liebesbriefe der Barodin von S...**, regia di Henryk Galeen.

ROMANO MENGON

Non si è riusciti ad avere notizie biografiche precise su questo triestino (altoatesino, secondo altra fonte), il quale diresse diversi film in Germania, a cavallo tra il muto ed il sonoro, dei quali quasi nessuno risulta essere giunto in Italia. Scorrendone i titoli, può dedursi che il Mengon abbia trattato soggetti disparati, utilizzando attori allora molto in voga.

Dal bisettimanale Kines (luglio 1928), una notiziola in breve informa che «il regista italiano Mengon, dopo un soggiorno in Sud America, ove ha rinnovato i suoi successi cinematografici italiani [?], è ora in partenza per Berlino ove dirigerà il nuovo film di Diomira Jacobini (probabilmente *Don Manuel, der Bandit*).
Dopo alcuni anni di silenzio lo troviamo in Italia, come aiuto-regista, anzi supervisore di *Fanfulla da Lodi* (1939), regia di Carlo Duse e dopo altri tredici anni, inaspettatamente, come regista di un film nuovamente in Germania.

Filmografia

1928 **Der Feld Marschall**, con Cilly Feindt, Harry Hardt, Arnold Korff, Paul Rehkopf, Luise Werckmeister, Harry Gondi.

Der Mann mit der falsche Banknote, con Nils Asther, Vivian Gibson, Siegfried Arno, Margarete Lanner, Philipp Manning.

Das Gesetz der schwarzen Berge, con Gustav Diessl (?).

1929 **Don Manuel, der Bandit**, con Clifford Mc Laglen, Diomira Jacobini, Angelo Ferrari, Judith Masena, Dora Meves.

1930 **Sei gegruesst, du mein schoenes Sorrent (La sconosciuta di Sorrento)**, con Ruth Weyer, Alfred Abel, Holger-Madsen, Clifford Mc Laglen, Judith Massena.

1952 **Strasse zur Heimat**, con Angelika Hauff, Rolf Moebius.

ACHILLE NANI

Direttore della fotografia di cui è rimasta scarsa traccia nelle fonti del cinema italiano.
Il suo nome, indicato semplicemente come "Nani" appare in qualche film antecedente e posteriore alla sua attività in Germania, ove si recò con la coppia Parish-Albani, firmando qualche film in collaborazione con il piú attivo Eduardo Lamberti.

Filmografia

1923 **Im Rausche der Leidenschaft**, fot. in collaborazione con Eduardo Lamberti, regia di Guido Parish (Schamberg).

1924 **Das Spiel der Liebe**, fot. in collaborazione con Eduardo Lamberti, regia di Guido Parish (Schamberg).

Guillotine, regia di Guido Parish (Schamberg).

RIO NOBILE (1897)

Italiano nato a Berlino, dopo qualche apparizione secondaria in film italia-

ni del 1919/20, Nobile è uno dei primi a raggiungere la Germania ove trova spazio come elegante attore di composizione in una lunga serie di film muti e sonori, spesso in compagnia di Angelo Ferrari, suo grande amico, ove sia necessaria una rapida caratterizzazione di personaggi italiani.
In parti piú marginali, con il nome completo, Desiderio Nobile, lo ritroviamo alla Scalera-Film negli anni quaranta e nel dopoguerra, senza mai raggiungere posizioni di primo piano, in – nemo propheta in patria – svelte figurine di ufficiale tedesco.

Filmografia

1921 **Der rote Schatten**, regia di Toni Attenberger.

1922 **Die Dame in Grau**, regia di Josef Stein.

1923 **Das Wirthaus im Spessart**, regia di Adolf Wenter.
Zwischen Flammen und Bestien, regia di Fred Stranz.

1924 **Rosenmontag**, regia di Rudolf Meinert.

1925 **Bismarck**, regia di Ernst Wendt.
Uebermeer Gehetzt, regia di Fred Stranz.

1026 **Bismarck** (2ª parte), regia di Curt Blachnitzky.

1928 **Der Fremdenlegionaer**, regia di James Bauer.
Amor auf Ski, regia di Rolf Randolf.

1932 **Durchlaucht amuesiert sich**, regia di Conrad Wiene.

1934 **Abenteuer eines jungen Herrn in Polen**, regia di Gustav Froechlich.

1935 **Der Daemon des Himalaya**, regia di Günther-Oskar Dyhrenfurth.
Die Fahrt ins Balue (Eine Seefahrt, die ist lustig), regia di Alvin Elling.
Barcarole, regia di Gerhard Lamprecht.

1936 **Das Schloss in Flandern**, regia di Geza von Bolvary.
Der Favorit der Kaiserin, regia di Werner Hochbaum.
Ritt in die Freiheit, regia di Karl Hartl.
Fridericus, regisa di Johannes Meyer.
Der Abenteurer von Paris, regia di Karl-Heinz Martin.
Weisse Sklaven (Panzerkreuzer Sebastopol), regia di Karl Anton.

1937 **Mutterlied**, regia di Carmine Gallone.

Der singende Tor, regia di Johannes Meyer.

1938 **Kameraden auf See**, regia di Heinz Paul.

Unsere kleine Frau, regia di Paul Verhoeven.

1942 **Sieben Jahre glueck**, regia di Ernest Marischka.

NINO OTTAVI (1894-1949)

Figura poliedrica di attore, regista, soggettista, sceneggiatore, direttore di produzione, pubblicista, insegnante al Centro Sperimentale di Cinematografia ed, infine, di direttore amministrativo della Titanus-Film.
Agli inizi di questa intensa e quanto mai varia attività lo si incontra in Germania, ad adoperarsi in ogni branca del cinema, sia accanto a registi italiani che tedeschi.
Tornato in Italia nel 1934, non abbandonò tuttavia la collaborazione con la Germania, lavorando ancora, come assistente, alla produzione di alcuni film co-prodotti tra i due paesi.

Filmografia

1925 **Der Bastard**, regia di Gennaro Righelli, assistente alla regia.

1927 **Funkzauber**, regia di Richard Oswald, soggetto e sceneggiatura.

Die weisse Sklavin, regia di Augusto Genina, assistente alla regia.

Der Meister der Welt, regia di Gennaro Righelli, assistente alla regia.

1928 **Wer das scheiden hat erfunden**, regia di Wolfgang Neff, soggetto e sceneggiatura.

Sensation in Wintergarten, regia di Gennaro Righelli, direttore di produzione.

Quartier Latin, regia di Augusto Genina, attore.

1930 **Nur am Rhein**, regia di Max Mack, assistente alla regia.

1931 **Salto Mortale**, di Ewald Andreas Dupont, assistente alla regia.

Bomben auf Montecarlo, regia Hanns Schwarz, assistente alla regia.

Der Kongress tanzt, regia di Erik Charell, assistente alla regia.

Der Weg nach Rio, regia di Manfred Noa, assistente alla regia.

1932 **Peter Voss, der Milliondieb**, regia di Ewald Andreas Dupont, assistente alla regia.

1936 **Condottieri**, regia di Luis Trenker, assistente alla produzione della vers. ted.

1938 **Der Mann, der nicht nein sagen kann** (vers. ted. di *Ma non è una cosa seria*), regia di Mario Camerini e Werner Finck, assistente alla produzione.

BARTOLOMEO PAGANO (Maciste) (1878-1947)

Popolarissimo attore italiano, capitò nel cinema per caso. Scoperto nel porto di Genova, ove esercitava il mestiere di scaricante, venne segnalato da Domenico Gambino a Pastrone, che si accingeva a girare *Cabiria*. Il regista piemontese rimase colpito dalla mole colossale di Bartolomeo Pagano e lo scritturò per la parte del gigante buono, Maciste.
Dopo quel film, lo stesso Pastrone, sull'onda dell'interesse che il personaggio aveva destato, girò nel 1915 un film con Pagano interprete assoluto, intitolato appunto *Maciste*. Per diversi anni continuarono, per mano di altri registi, le avventure dell'atletico eroe, raddrizzatore di torti a forza di muscoli.
La trasferta in Germania non è da ascriversi alla crisi del cinema italiano. Il contratto per quattro film da girarsi in diciotto mesi gli venne offerto fino a domicilio. E Maciste assolse il suo impegno tedesco con allegra baldanza.
Ancora qualche altro film della fortunata serie, al ritorno in patria, un paio di personaggi diversi (*Il vetturale del Moncenisio*, *Oloferne*), poi, saggiamente, il ritiro dagli schermi ed un tranquillo tramonto nella villa di S. Ilario, discretamente appartata sulla costa ligure.

B. Pagano (Maciste) in *Man soll es nicht für moeglich halter* (1922)

Filmografia

1922 **Maciste und die Javenerin (Man soll es nicht fuer moeglich halter)**, regia di Uwe Jens Krafft.

Maciste und die Toechter der Silberkoenig, regia Romano Luigi Borgnetto.

1923 **Maciste und die chinesische Truhe**, regia Carl Boese.

Maciste und der Straefling n. 51, regista ignoto (Borgnetto?).

AMLETO PALERMI (1890-1941)

Regista geniale, la cui opera è tutta pervasa da una certa vena sanguigna e popolaresca, con qualche indulgenza al sentimentalismo, è stato un colorito commediografo in dialetto siciliano, soggettista o sceneggiatore per altri colleghi, oltre ad aver diretto, senza pausa, dal 1916 al 1941, non meno di due film all'anno.
Scomparve bruscamente a cinquant'anni, subito dopo aver realizzato con *La peccatrice* (1940), un film raccontato con schietto realismo e sincera partecipazione, l'opera piú significativa di una carriera che lo aveva portato negli anni venti anche in Germania ove realizzò, tra l'altro, alcuni film italiani finanziati in parte con capitali tedeschi.

Filmografia

1925 **L'uomo più allegro di Vienna**, con Maria Korda, Ruggero Ruggeri, Gianna Terribili-Gonzales, Victor Varkony, A. Martinelli.

1926 **Die Flucht in die Nacht (Enrico IV)**, con Conrad Veidt, Agnes Esterhazy, Oreste Bilancia, Enrica Fantis, Paul Biensfeldt.

1927 **Florette e Patapon**, con Ossi Oswalda, Marcel Levesque, Enrica Fantis, Livio Pavanelli, Lucia Zanussi.

1930 **La donna di una notte**, con Francesca Bertini, Ruggero Ruggeri, Romano Calò, Giorgio Bianchi, Roberto Spiombi.

GUIDO PARISH (1891-1968)

Nobile romano, attivo sin dal 1916 sia come attore che come regista, fu lo scopritore di Marcella Albani che divenne anche la sua compagna per lunghi anni.
I titoli delle sue opere italiane – quasi tutti i film furono tratti da suoi soggetti – testimoniano decisamente (*L'albero della morte*, *Atavismo dell'anima*, *Il tarlo distruttore*) quale fosse il panorama caro al Parish, il quale, assieme alla Albani, emigrò nel 1922 in Germania e, con il nome di von Schamberg, continuò imperterrito a sguazzare tra destini di donna e valli del pianto e del sorriso.

Tra la fine del muto e gli inizi del sonoro si dedicò ad attività di produzione.

Filmografia

1923 **Frauenschicksal (Destino di donna)**, con Marcella Albani, Ernst Hoffmann, Maria Forescu, Carl Auen, Georg John, Ludwig Hartau.

Im Rausche der Leidenschaft (La valle del pianto e del sorriso), con Marcella Albani, Alfred Abel, Ernst Hoffmann, Gertrud Welcker, Hermann Vallentin.

1924 **Das Spiel der Liebe (Il gioco dell'amore)**, con Marcella Albani, Alfred Abel, Erich Kaiser-Titz, Carl Auen, Carl de Vogt, L. Haskel.

Guillotine (Ghigliottina), con Marcella Albani, Willy Fritsch, Hans Albers, Andja Zimowa, Georg John.

1925 **Das Geheimnis der alten Mamsell (Il segreto della vecchia zitella)**, co-regista Paul Merzbach, con Marcella Albani, Guido Parish, Frieda Richard, Hans Mierendorff, Julia Serda.

1926 **Die Flucht in dem Zirkus (Russia)**, co-regista Mario Bonnard, con Marcella Albani, Wladimir Gaidarow, Wilhelm Dieterle, Fritz Kampers, Guido Parish.

ALBERTO PASQUALI (1882-1929)

Attore specilizzato in ruoli religiosi, dalla maschera ascetica, un viso glabro e dalle mani affusolate, Pasquali fu nel cinema l'ispirato protagonista del *Christus* (1916), e di *Frate Francesco* (1927), entrambi di Giulio Antamoro, e in teatro un instancabile interprete di sacre rappresentazioni.
Mario Bonnard, che in Germania voleva attorno a sé quanti piú amici fosse possibile, lo chiamò per due film tedeschi.
Al ritorno in Italia, Pasquali si spense improvvisamente, in ancor giovane età.

Filmografia

1928 **Das letzte Souper**, regia di Mario Bonnard.

1929 **Anschluss um mitternacht**, regia di Mario Bonnard.

PATATA

Assieme ad Arnold – i nomi veri di questi due giovanissimi acrobati non sono conosciuti – apparve sugli schermi italiani nel film *I figli di Sansonia* (1919), regia di Francesco Costamagna.
Per tre o quattro film essi costituirono, assieme a Luciano e Linda Albertini, una emozionante quanto improbabile famiglia di rompicollo.
Se ne andò anche lui a Berlino con gli Albertini – inspiegabilmente Arnold rimase a casa – e girò i primi quattro film tedeschi del clan.

◄ M. Albani con Ernst Hoffmann in *Im Rausche der Leidenschaft* (1923) di G. Parish

Se ne tornò in Italia con Linda quando il gruppo, prima cosí affiatato, si sciolse. E da allora si è persa di lui ogni traccia, dopo un ultimo film all'Ambrosio di Torino (*La ruota del falco*, 1922).

Filmografia

1921 **Der Koenig der Manege**, regia di Josef Delmont.

Die eiserne Faust, regia di Josef Delmont.

Julot, der Apache, regia di Josef Delmont.

Die Todesleiter, regia di Josef Delmont.

LIVIO PAVANELLI (1881-1958)

Dopo un intensa attività teatrale con Salvini, Zacconi e la Duse, Livio Cesare Pavanelli si accostò al cinema nel 1913, dando subito vita ad un suo personaggio di elegante viveur, nello stile deputato degli anni venti.
Frac, monocolo, guanti bianchi, ghette, vistosi knickerbockers, berretti a quadroni e spolverino costituirono il suo equipaggiamento, indossato con estrema disinvoltura mentre si accompagnava a tutte le piú celebrate dive dell'epoca, dalla Bertini alla Menichelli, dalla Sangro alla Gys, da Hesperia a Cecil Tryan.
Pavanelli resistè piú a lungo degli altri prima di prendere l'Italia-Express alla volta degli studios di Babelsberg.
La sua cattivante simpatia lo rese un beniamino anche di quei pubblici, come dimostra la sua scheda, cosí zeppa di titoli ed il suo destreggiarsi, oltre che in Germania, anche in Francia (*Mademoiselle Josette, ma femme*, 1927, di Gaston Ravel, *Perché no?* ed. ital. di *Seine Freundin Annette*, 1930), in Austria (*Die Koenigin von Moulin Rouge*, 1926, di Robert Wiene, *Gefaerdete Maedchen*, 1928, di Hans-Otto Loewenstein, *Die Frau von Gestern und Morgen*, 1929, di Hans Theyer) ed in Italia.
Col sonoro diradò le sue apparizioni sullo schermo per dedicarsi sempre piú intensamente alla produzione.

Filmografia

1924 **Die schoenste Frau der Welt**, regia di Richard Eichberg.

Die Liebe ist die frauen Macht, regia di Georg Blaue.

1925 **Ich liebe dich**, regia di Paul-Luwig Stein.

Niniche, regia di Viktor Janson.

Kammermusik, regia di Carl Froelich.

Der Roman der Lillian Hawley, regia di F. W. Koebner.

Der Taenzer meiner Frau, regia di Alexander Korda.

1926 **Mein Freund, der Chauffeur**, regia di Erich Waschneck.

Der Ritt in die Sonne, regia di Georg Jacoby.

Familie Schimek, regia di Alfred Halm.

Das Gasthaus zur Ehe, regia di Georg Jacoby.

Im weissen Rossl, regia di Richard Oswald.

Fraulein Josette, meine Frau, regia di Gaston Ravel.

Kuessen ist keine Sünd'..., regia di Rudolf Walther-Fein.

Der lachende Ehemann, regia di Rudolf Walther-Fein.

Als ich wiederkam, regia di Richard Oswald.

Die Koenigin des Weltbades (Das Maedchen von Paris), regia di Viktor Janson.

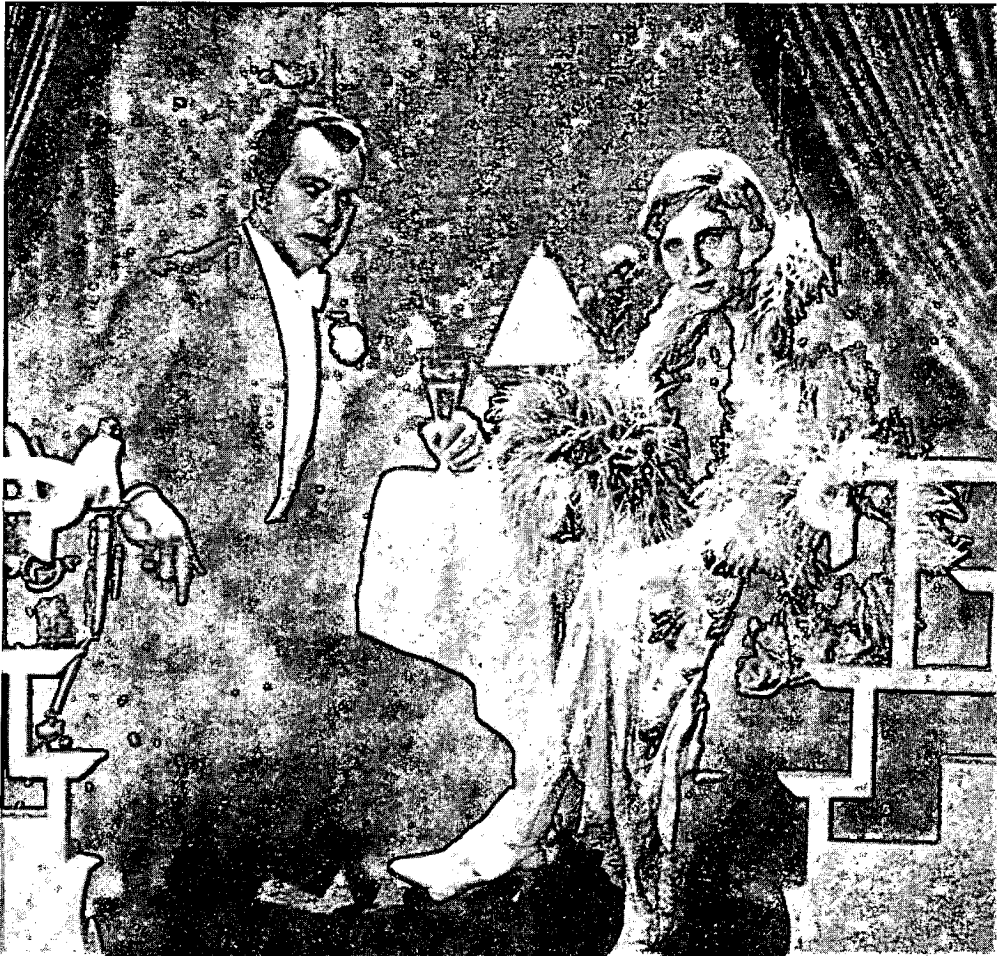
Ledige Toechter, regia di Carl Boese.

1927 **Die Brautigame der Babette Bomberling**, regia di Viktor Janson.

Madame wagt einen Seitensprung, regia di Hans-Otto Loewenstein.

Das Heiratsnet, regia di Rudolf Walther-Fein.

Heinweh, regia di Gennaro Righelli.

L. Pavanelli con Ossi Oswalda in *Das Haus ohne Männer* (1928)

Ein Madel aus dem Volke, regia di Jakob-Julius e Luise Flek.

Die grosse Pause, regia di Carl Froelich.

1928 **Luther**, regia di Hans Kyser.

Man steigt Nach, regia di Ernoe Metzner.

Das Haus ohne Maenner, regia di Rolf Randolf.

Liebe im Schnee, regia di Max Obal.

Charlotte etwas verrueckt, regia di Adolf Edgar Licho.

Das Maedchen der Strasse (Scampolo), regia di Augusto Genina.

Er geht rechts - Sie geht links, regia di Fred Sauer.

Herzen ohne Ziel/Corazon sin rumbo, regia ed. ted. Gustav Ucicky; regia ed. spagn. Benito Perojo.

1929 **Liebfraumilch**, regia di Carl Froelich.

Hotelgeheimnisse, regia di Friedrich Fehér.

Die Ehe, regia di Eberhard Frowein.

Das grune Monokel, regia di Rudolf Meinert.

Das naerrische Glueck, regia di Johannes Guter.

Der Hund von Baskerville, regia di Richard Oswald.

Bobby, der Benzinjunge, regia di Carl Boese.

Frauen am Abgrund, regia di Georg Jacoby.

1930 **Freiheit in Fesseln**, regia di Carl-Heinz Wolff.

Ehestreik, regia di Carl Boese.

1931 **Liebeskommando**, regia di Geza von Bolvary.

1934 **Fruehlingsmaerchen**, regia di Carl Froehlich.

PASQUALE PERRIS

Ritrovare un nome italiano quale compositore di partiture per film muti e direttore d'orchestra non fa che confermare una lunga tradizione che ha in Italia, come capostipite, nientemeno che Ildebrando Pizzetti, la cui «Sinfonia del fuoco» fu composta appositamente per *Cabiria* di Pastrone ed in Germania l'illustre nome di Giuseppe Becce.
Pasquale Perris, di origine napoletana - si tratta di un cognome ben noto al Conservatorio di San Pietro a Majella – fu per lunghi anni il responsabile musicale del Taunzienpalast, un celebre cinematografo berlinese. I suoi adattamenti ai film in programmazione – come del resto quelli di Becce per i film della Mozartsaal – seguivano la pellicola anche nelle seconde visioni, adattati per il solo pianoforte. Una partitura originale per

film muto è oggi un vero e proprio pezzo d'antiquariato, ricercato con accanimento dagli appassionati.

Filmografia

1926 **Der Herr des Todes**, regia di Hans Steinhoff.

Das Warenhausprinzessin, regia di Heinz Paul.

1927 **Schwester Veronika**, regia di Gerhard Lamprecht.

Wenn der junge Wein blueht, regia di Carl Wilhelm.

Der Zigeuner Baron, regia di Friedrich Zelnik.

Liebe im Rausch, regia di Georg Jacoby.

Colonialskandal, regia di Georg Jacoby.

Die drei Niemandskinder, regia di Fritz Freisler.

Das Frauenhaus von Rio, regia di Georg Asagaroff.

Die rollende Kugel, regia di Erich Schoenfelder.

Die elf Teufel, regia di Zoltan Korda.

Eine kleine Freundin braucht ein jeder Mann, regia di Paul Heidmann.

Die Frau mit dem Weltrekord, regia di Erich Waschneck.

Zwei unterm Himmelszelt, regia di Johannes Guter.

Eins plus eins gleich drei, regia di Felix Basch.

Maria Stuart (Ie II parte), regia di Friedrich Fehér.

1928 **Therese Raquin**, regia di Jacques Feyder.

Man steigt nach, regia di Ernoe Metzner.

Der Biberpelz, regia di Erich Schoenfelder.

Majestaet schneidet Bubikoepfe, regia di Ragnar Hylter-Cavallius.

Rasputin Liebesabenteuer, regia di Martin Berger.

Ritter der Nacht, regia di Max Reichmann.

Geschlecht im Fesseln, regia di Wilhelm Dieterle.

Haus nummer 17, regia di Geza von Bovarly.

1929 **Ich kuesse ihre Hand, Madame**, regia di Robert Land.

Die drei um Edith, regia di Erich Waschnech.

1930 **Der erzieher meiner Toechter**, regia di Geza von Bolvary.

Delikatessen, regia di Geza von Bolvary.

ISA QUERIO (1893-1976)

Il nome di Isa Querio può essere ricordato, riferendosi a tempi relativamente recenti, per la sua attiva presenza, come attrice di carattere, nella compagnia dei De Filippo, negli anni quaranta, in coppia con Mario Maresca, un attore napoletano, divenuto suo marito dopo il suo ritorno dalla Germania.
In Germania, la Querio soggiornò dal 1921 al 1933, ed in quel periodo fu una insostituibile sceneggiatrice, soggettista, aiuto-regista, script-girl, traduttrice, un indispensabile anello di congiunzione tra la colonia italiana a Berlino e la produzione tedesca.
Anche se, allo stato attuale, non è possibile ricostruire l'elenco dei film cui Isa Querio ha dato il suo contributo, si può affermare, senza tema di errore, che la sua funzione di "angelo custode" dei "gastarbeiter" del cinema tedesco si sia estesa ad oltre cinquanta film, sicuramente tutti quelli di Albertini, di Aldini, di Gambino e di Malasomma. Questa scheda, seppur incompleta, vuole almeno rendere omaggio ad una silenziosa ma prezionissima collaboratrice, recentemente scomparsa nella Casa di riposo per artisti di Bologna.

ATTO RETTI - MARSANI (1892-1961)

«Direttore artistico e tecnico, già attore brillante di una importante Casa straniera, giovane attivissimo ed intraprendente, essendo triestino, desidera, per comprensibili motivi politici, continuare la sua attività in Italia. Economicamente ben situato, vorrebbe iniziare la sua attività ad latus d'una Direzione, salvo partecipare in seguito anche finanziariamente all'impresa. Referenze di primarie aziende straniere. Offerte dettagliate soltanto di Case principali, indirizzare: Atto Retti-Marsani, presso l'Amministrazione della Rivista».
Con questa insolita inserzione, apparsa sul numero di febbraio di «In penombra» del 1919, Retti-Marsani, istriano di Rovigno, «politisch unverlässlich», che ha abbandonato anni prima l'oppressivo impero austroungarico per la piú allegra Monaco di Baviera ove ha fatto l'attore in film di cui si è persa la memoria, fa il suo ingresso nel declinante cinema italiano. Proposte glie ne vengono fatte, ma alla fine è l'eredità del padre che gli permette la realizzazione di *Deus judicat* (1920), dramma morale sullo sfondo dell'Alto Adige, con l'ignota, ma prosperosa – ho sott'occhi una foto – Carla Ferra, come protagonista. Il film non ha molta eco nelle prime visioni; con quel titolo i noleggiatori lo tirano fuori nei successivi due o tre anni, solo durante la settimana pasquale.
Uno stacco di dieci anni, in cui l'attività preminente di Retti-Marsani è calcistica – fondatore della Pro-Gorizia – e nel campo fotografico – autore di "bilderbücher" editi nella sua diletta Monaco.
Nel 1929, a sonoro trionfante, realizza uno degli ultimi film muti italiani, in coproduzione con la teutonica Emelka. Chiama l'esangue Hertha von Walther ed il raffinato Luigi Serventi dalla Germania, cui affianca il rubicondo Gildo Bocci e l'allampanato Alfredo Martinelli. Il film è *Il cantasto-*

rie di Venezia, alias *Der Strassensänger von Venedig*. La storia è una semplice vicenda di amore tra una "muleta" ed un "toso", ma, a giudicare dalle accoglienze, non tanto in Italia quanto in Germania, la suggestione lagunare e le delicate canzoni venete (il film fu post-sonorizzato) cattivarono il consenso dei pubblici tedeschi.
Dopo quest'esperienza Marsani si trasferí in Germania, abbandonò il cinema per continuare a coltivare l'editoria. La sua pubblicazione piú prestigiosa fu una storia illustrata dei concorsi di equitazione, realizzata con la collaborazione del capitano Ernst v. Braun, un D'Inzeo dell'epoca.
Se buon sangue non mente, la nipote, Claudia Marsani, ha intrapreso recentemente una promettente carriera d'attrice.

Filmografia

1915/16 Le informazioni fornitemi dal fratello di Atto Retti-Marsani non comprendono i titoli dei film interpretati a Monaco. La casa produttrice dovrebbe essere quasi certamente la Bayerisches Film-Vertriebs-Ges. di Gugenheim, Fett e Wiesel di Monaco, che realizzò i seguenti film:

1915 **Die grosse Wette (Phantastiches Erlebnis aus dem Jahre 2000)**, regia di Harry Piel.

1916 **Das lebende Rätsel**, regia di Harry Piel.

Unter heisser Zone, regia di Harry Piel.

Wir haben's geschafft, regia di Franz Hofer.

1920 **Das Ende des Abenteurers Paolo de Caspado (La fine dell'avventuriero** o **Paolo di Casladio).**

Das Milliarden Testament (Caccia ai milioni).

Das ausgeschnittene Gesicht (La faccia tagliata).

Der letzte Schuss (Le rocce della morte).

Questi film, realizzati dalla Union-Film Company n.b.H di Monaco, negli studi Trafilco di Nynphenburg, furono tutti diretti da Franz Seitz ed interpretati, nei ruoli principali, da Ernst Anton Rückert, Heinrich Peer, Carla Ferra e Marsani.
Benché girati nel 1918, vennero censiti nel luglio del 1920 e proiettati in Germania tra la fine del 1920 ed il 1921. In Italia apparvero tutti nel 1922, importati dalla Selecta

1929 **Il cantastorie di Venezia/Der Strassensänger von Venedig**, s. A. Retti-Marsani, Elio Zorzi. op.: A. Donelli, G. Gabrielian con Hertha v. Walther, Luigi Serventi, Gildo Bocci, Alfredo Martinelli

GENNARO RIGHELLI (1886-1949)

Forse il regista che meglio di tutti ha saputo illustrarsi in Germania, ove diresse una quindicina di film, tutti di robusto impianto narrativo, i quali ebbero una notevole diffusione ed apprezzamento nell'Europa intera, imposero ai pubblici tedeschi una dolce attrice come Maria Jacobini o valorizzarono le grandi risorse di Ivan Mosjoukin.

Dotato di un indubbio talento non disgiunto da una intelligenza precisa di quello che significa fare spettacolo, Righelli aveva cominciato alla Vesuvio Film di Napoli, in epoca arcaica, dirigendo la moglie Maria Righelli nelle sceneggiate cinematografiche di famose canzoni o nella riduzione illustrata della letteratura partenopea piú popolare.
Passato a Roma e legatosi a Maria Jacobini, cominciò una lunga e feconda collaborazione artistica con questa delicata attrice, che si protrasse anche in Germania, per i film di maggior respiro testimoniati nella scheda che segue.
Tornato in Italia per dirigervi il primo film sonoro nazionale, *La canzone dell'amore* (1930), vi continuò a lungo la sua attività, dirigendo, poco prima della sua morte, a coronamento di una feconda carriera, due interessanti film con Anna Magnani (*Abbasso la miseria!*, 1945, e *Abbasso la ricchezza!*, 1946).

Filmografia

1923 **Boheme (La Bohême)**, con Maria Jacobini, Walter Janssen, Elena Lunda, Wilhelm Dieterle.

1924 **Steuerlos** o **Schrescklische Stunde (Alla deriva)**, con Maria Jacobini, Heinrich George, Rosa Valetti, Charles-Willy Kaiser.

Orient (Oriente), con Maria Jacobini, Harry Liedtke, Viggo Larsen, Magnus Stiffer.

1925 **Die Puppenkoenigin (Una moglie e ... due mariti)**, con Maria Jacobini, Harry Liedtke, Viggo Larsen, Margarete Kupfer.

Der Bastard (Il transatlantico), con Maria Jacobini, Erich Kaiser-Titz, Oreste Bilancia, Mary Kid, Rolla Norman.

1927 **Der Meister der Welt (Il padrone del mondo** o **Il campione del mondo)**, con Fred Solms, Olga Tschetschowa, Paul Graetz, Xenia Desni.

Svengali (Il dominio delle tenebre), con Paul Wegener, Anita Dorris, Alexander Granach, André Mattoni, Teddy Bill, H. von Walther.

Heimweh (Gli esiliati del Volga), con Mady Christians, Wilhelm Dieterle, Livio Pavanelli, Jean Murat.

1927 **Die Gefangene von Shanghai (La prigioniera di Sciangai)**, regia di Geza von Bolvary, soggetto di Gennaro Righelli.

Der Praesident (Il presidente di Costanueva), con Iwan Mosjoukin, Suzy Vernon, Luigi Serventi, Nikolai-Malikoff.

Der heheime Kurier (Le rouge et le noir), con Iwan Mosjoukin, Lil Dagover, Agnes Petersen, Dillo Lombardi, José Davert, Valeria Blanka.

Fuenf bange Tage (La fortezza di Ivangorod), con Maria Jacobini, Gabriel Gabrio, Nathalie Lissenko, Anton Pointner.

1929 **Frauenraub in Marokko (Il rovente Sahara)**, con Claire Rommer, Wladimir Gaidarow, Dolly Davis, George Charlia.

Die Nacht des Schreckens o **Die staerkere Nacht (Il rapido siberiano** o **Il di-**

rettissimo della Siberia), con Renée Heribel, Theodor Loos, Alma Taylor, Fritz Kortner.

Sensation in Wintergarten (Il cerchio dei pugnali), con Claire Rommer, Paul Richter, Erna Morena, Wladimir Sokoloff.

ANGELO ROSSI (1889-1976)

Piccolo di statura, ma tutto un fascio di nervi, scattante e temerario, con un granello di follia che lo portava ad eseguire le acrobazie piú impensabili, temperato solo dal carattere sornione ed oculato del tipico genovese. Questo fu Angelo Rossi, di Sampierdarena, di cui le storie del cinema non tramandano il nome e che fu invece personaggio di non poco rilievo in quella galleria di eroi del film atletico e a sensazione.
Anna Gorilowa, che lavorò con Luciano Albertini in vari film tedeschi e lo seguí con Rossi nell'avventura americana di *The Iron Man*, racconta: «Luciano era bravissimo, insuperabile, un atleta di razza, ma aveva una gran paura di rovinarsi il bel volto ed era sempre nervoso prima d'ogni scena che comportasse un ben che minimo rischio. Interveniva allora Rossi, che era il suo vero e proprio alter-ego e, oltre ad evitargli le attese dovute alla preparazione della ripresa, lo sostituiva con una indifferenza, quasi uno sprezzo del pericolo. Si badi bene – continua la Gorilowa – Rossi non era però un incosciente, ma aveva la dote naturale di intuire le sue possibilità e sapeva sfruttare il suo fisico quasi da folletto, senza risentirne minimamente».
Quanto Albertini si ammalò, Rossi gli fu sempre piú vicino, specie nell'ultimo film, *Es geht um alles*, ove non gli permise di assumere nessun rischio.
Verso la fine degli anni venti, assieme all'operatore Lamberti, aprí un ristorante all'italiana sulla Friedrischstrasse a Berlino, ove Luciano Albertini, ormai depresso cronicamente e stremato anche economicamente, ebbe sempre da mangiare gratuitamente.
Ritiratosi dal cinema, anche Rossi ebbe momenti di ristrettezze e finí cuoco all'Ambasciata italiana a Berlino.
Negli ultimi anni ha gestito assieme alla moglie, una vivace berlinese che tuttora ricorda con nostalgia le mattane di Angelo al cinema, una modisteria alla Noellendorfsrasse.

Filmografia

Come detto piú sopra, Angelo Rossi apparve in tutti i film di Luciano Albertini come la sua controfigura. Solo raramente ebbe un ruolo a sé stante.
I titoli che seguono si riferiscono solo a questi casi.

1921 **Der König der Manege**, regia di Josef Delmont.

1927 **Rinaldo Rinaldini**, regia di Max Obal.

1929 **Tempo! Tempo!**, regia di Max Obal.

1930 **Die Jagd nach der Million**, regia di Max Obal.

Der Bergfuehrer von Zakopane, regia di Domenico Gambino e Adolf Trotz.

1932 **Es Geht um Alles**, regia di Max Nosseck.

KALLY SAMBUCINI (1892-1963)

Nota come Za-la-Vie (Viva la vita), fu la compagna di Emilio Ghione nella lunga serie di film imperniati sul personaggio dell'apache romantico. Quando Za-la-Mort si trasferí in Germania, lei lo seguí docilmente, ripetendo il consueto ruolo, ma semplificando il suo nome, forse di difficile pronunzia in tedesco, in quello di Kally Sam.

Filmografia

1924 **Zalamort (Der Traum der Zalavie)**, in due parti, regia di Emilio Ghione.

ELENA SANGRO (1901-1969)

Alta, bruna, tipico esemplare di bellezza meridionale, la Sangro fu una protagonista del cinema italiano, in cui primeggiò per oltre un decennio. La sua opulenza non passò inosservata da Gabriele d'Annunzio che volle immortalarla in un carme a lei dedicato ed intitolato: «La piacente».
La crisi degli anni venti non la toccò minimamente; la sua scheda filmografica è piena di titoli anche in quel pericolo.
In Germania vi si recò per un solo film, che fu il suo canto del cigno.
Negli anni successivi, infatti, i suoi interessi cinematografici mutarono indirizzo. Con un insolito pseudonimo maschile, Antonio Bià, si dedicò alla realizzazione di documentari, mentre, assieme ad altri veterani, si occupò assiduamente dell'Associazione dei Pionieri del cinema.

Filmografia

1928 **Villa Falconieri**, regia di Richard Oswald.

LUIGI SERVENTI (1885-1976)

Attore elegante e misurato, discreto partner delle primedonne del "belcanto silenzioso", come argutamente un critico francese definí il cinema muto italiano, Gigi Serventi fu uno degli idoli del pubblico italiano.
Nell'incarnazione del bel romantico, fu l'interprete ideale di film come *Il vetturale del Moncenisio* (1916) di Leopoldo Carlucci, *Il re, la torre e gli alfieri* (1916) di Lucio d'Ambra ed Ivo Illuminati, *Napoleoncina* (1917) di Lucio D'Ambra e Serventi stesso, *Il padrone delle ferriere* (1918) di Eu-

◄ A. Rossi con L. Albertini in *König der Manege* (1921)

genio Perego, *Il romanzo di un giovane povero* (1920) di Amleto Palermi. In Germania dal 1923, divenne anche per quei pubblici il bel "Gigi", apparendo incessantemente, negli ultimi anni del muto, sugli schermi tedeschi, portando una nota di aristocrazia latina in una serie di commedie borghesi o di drammi mondani. La sua popolarità divenne tale che venne richiesto anche in Austria (*Lebende Ware*, 1930, di Robert Wohlmuth) ed in Cecoslovacchia (*Vyznavaci Slunce*, 1925, di Vaclav Binovec, *Erotikon*, 1929, di Gustav Machaty).
Sposatosi con una viennese, si stabilì a Kitzbuehel, in Austria, dimendicando ben presto le effimere glorie dello schermo.

Filmografia

1923 **Boheme (La Bohême)**, regia di Gennaro Righelli.

Bob und Mary, regia di Max Glass.

1924 **Der Mann ohne Herz/Muz bez srdce**, regia dell'ed. tedesca: F.W. Koebner, regia dell'ed. cecoslovacca: Josef Hornak, con la supervisione di F.W. Koebner.

Der Tiger des Zirkus Farini, regia di Uwe Jens Krafft.

Koenigsliebchen, regia di Heinz Schall.

1925 **Finale der Liebe**, regia di Felix Basch.

Der Roman der Lilliam Hawley, regia di Franz W. Koebner.

1926 **Der Mann seiner Frau**, regia di Felix Basch.

1927 **Die Ausgestossenen (Heimkehr des Hersens)**, regia di Martin Berger.

Die raffinierteste Frau Berlins, regia di Franz Osten.

1928 **Das Geheimnis von Genf**, regia di Franz Seitz.

Der Praesident, regia di Gennaro Righelli.

Die Koenigin Seines Herzen, regia di Victor Janson.

Leontines Ehemanner, regia di Robert Wiene.

Ein Maedel mit Temperament, regia di Viktor Janson.

1929 **Die weissen Rosen von Ravensberg**, regia di Rudolf Meinert.

1931 **Berge in Flammen**, regia di Karl Hartl e Luis Trenker.

1936 **Standschuetze Bruggler**, regia di Werner Klinger.

GIUSEPPE SPALLA (1896)

Fratello del più noto Erminio Spalla, appare come "Der boxeur G.S." nei due titoli della filmografia.

L'Enciclopedia dello Sport riporta il suo nome come quello di un pugile con una carriera di oltre un decennio, con vari incontri all'estero. E', pertanto, presumibile che durante una di queste trasferte abbia accettato di apparire, nella sua qualifica piú propria, sugli schermi tedeschi.
Ritiratosi dalla boxe e dalla piú effimera attività cinematografica, aprí a Berlino una delle prime pizzerie ed il locale divenne presto la meta gastronomica di tutta la colonia italiana del film.

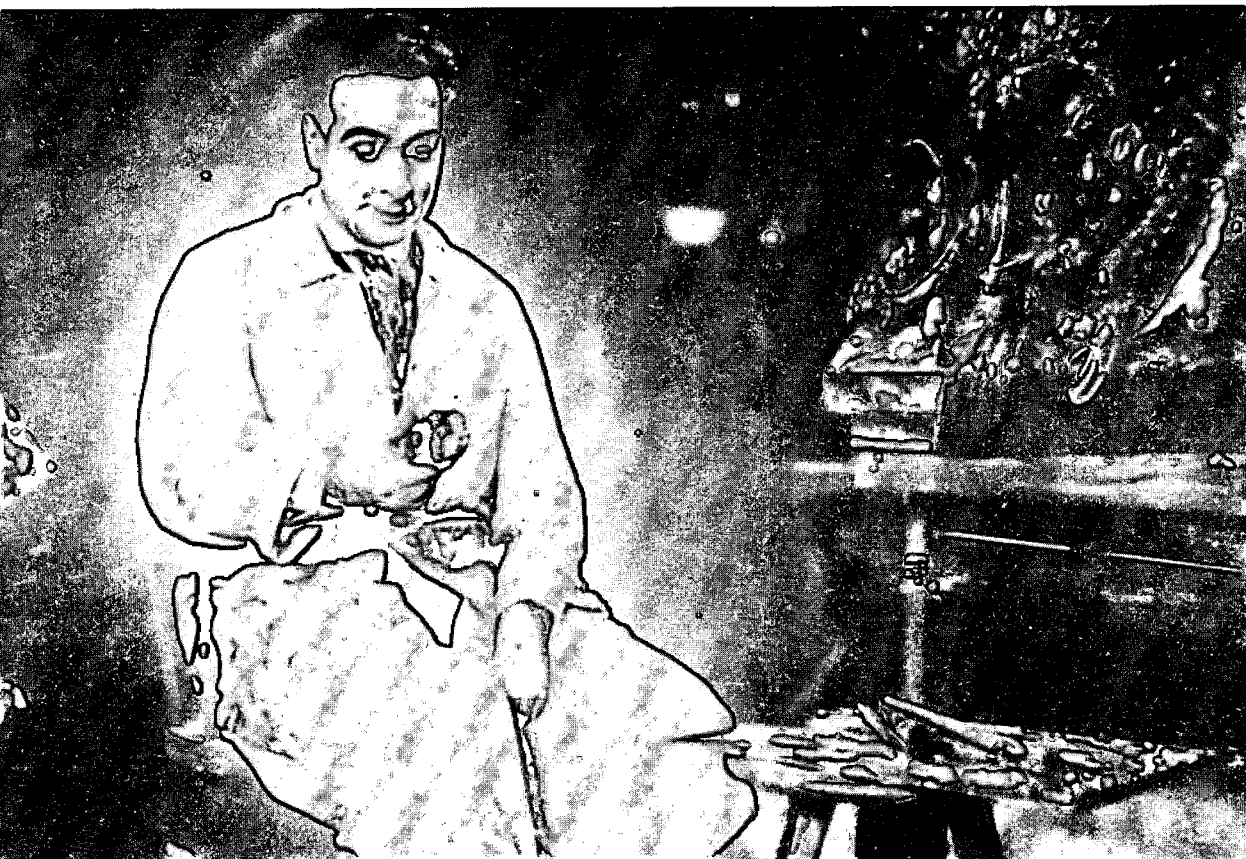
Filmografia

1921 **Jim Corwey ist tot**, regista ignoto.

1925 **Der Koenig und die kleine Maedchen**, regia di Nunzio Malasomma.

ROBERTO SPIOMBI (1899)

Li chiamavano i tre moschettieri, Lido Manetti, Giorgio Fini e Roberto Spiombi, tutti e tre "ragazzi del '99" che, nel 1917, all'età di 18 anni, costituivano la jeunesse dorée del cinema italiano.
A quel tempo Spiombi girava accanto alla Bertini (*Malia*, 1917, regia di De Antoni), alla Jacobini (*L'art. 4*, 1917, di Righelli), fu Leandro nel *Capitan Fracassa* (1918) di Caserini, poi in una serie di film napoletani (girati a Roma) da Ugo Falena.

R. Spiombi in *Dollarregen* (1925)

Chiusi gli stabilimenti in Italia, nel 1924 prese un treno per Berlino in cerca di lavoro. Film ne fece diversi, ma la sua versatilità gli permise anche di recitare in teatro («Fanny», di Pagnol, regia di Hilpert, con la Dorsch), di fare del cabaret al Palmenhaus, del musichall all'Apollo Theatre, di leggere Trilussa o brani del libro «Cuore», con traduzione simultanea a Radio-Berlino, ma soprattutto, poiché dotato di una bella voce baritonale, di cantare.
Quando lasciò Berlino, all'avvento del nazismo, si recò a Parigi ove rimase per quindici anni, proseguendo una attiva e brillante carriera di cantore di romanze italiane. Tornato in Italia, ha fatto ancora del cinema, in parti di fianco, della televisione ed una miriade di fotoromanzi, ove appare come l'ideale padre nobile.

Filmografia

1925 **Dollarregen**, regia di Rudolf Biebrach.
Der Mann im Sattel, regia di Manfred Noa.

1926 **Die Flucht in den Zirkus**, regia di Mario Bonnard e Guido Parish.
Der Gardeoffizier o **Der Leibgardist**, regia di Robert Wiene.

1928 **Die Sprung ins Glueck**, regia di Augusto Genina.

1930 **Zwei Menschen**, regia di Erich Waschneck.

1931 **Koenigin einer Nacht**, regia di Fritz Wendhausen.
La femme d'une nuit, vers. francese del precedente, regia di Marcel L'Herbier.
La donna di una notte, vers. italiana del precedente, regia di Amleto Palermi.
Drei Tage Liebe, regia di Heinz Hilpert.

FERNANDO TROPEA (1903)

In cinema dall'età di quindici anni, sempre dietro alla macchina da presa dapprima come aiuto fino a diventare un abile e consumato direttore della fotografia, Tropea vanta una estesa attività lungo l'argo di oltre un quarantennio.
La sua migliore e piú intensa produzione riguarda gli anni trenta, con film di largo successo popolare.
Una larga esperienza gli derivò dal soggiorno in Germania, tra il 1927 ed il 1931, quando Mario Bonnard lo mandò a chiamare come assistente alle riprese di alcuni suoi film.

Filmografia

1928 **Ein Maedchen der Strasse (Scampolo)**, regia di Augusto Genina.

Kampf ums Matterhorn, regia di Mario Bonnard.

Anschluss um Mitternacht, regia di Mario Bonnard.

1930 **Die heiligen drei Brunnen**, regia di Mario Bonnard.

Ruf des Nordens, regia di Mario Bonnard e Nunzio Malasomma.

1931 **Fra Diavolo**, regia di Mario Bonnard.

OSVALDO VALENTI (1906-1945)

Prima di dar prova delle sue indubbie capacità in personaggi sinuosi e tormentati di un certo cinema italiano, Valenti fu un irrequieto giramondo. La sua carriera cinematografica ebbe inizio da un incontro in Svizzera con il produttore Erich Pommer che, colpito dalla inquietante personalità di Valenti, gli propose un provino a Berlino, seguito da una scrittura per alcuni film.
Col sonoro, Valenti divenne un protagonista del cinema in camicia nera, finendo tragicamente assieme alla sua compagna Luisa Ferida, di fronte ad un plotone di esecuzione dei partigiani.
A stretto rigore, Valenti non rientrerebbe nel nostro orizzonte. Lo si è inserito come eccezione, un vero e proprio profilo alla rovescia.

Filmografia

1927 **Die Carmen vin S. Pauli**, regia di Erich Waschneck.

1928 **Song**, regia di Richard Eichberg.

Ungarische Rhapsodie, regia di Hanns Schwarz.

1929 **Yoshiwara**, regia di Jakob-Julius e Luise Flek.

RAIMONDO VAN RIEL (1881-1967)

D'origine teatrale – fu apprezzato attore nella compagnia del Gran-Guignol con Alfredo Sainati e Bella Starace – van Riel approdò al cinema nel 1914, portando sullo schermo i canavacci del repertorio del terrore, cui per lunghi anni aveva prestato una maschera singolarissima dal viso scavato e dagli occhi balenanti. Col passare degli anni, e divenuto un preciso attore di composizione, la sua interpretazione di Tigellino, il subdolo consigliere di Nerone (Emil Jannings) nel *Quo Vadis* (1924) di Georg Jacoby e Gabriellino d'Annunzio gli aprí le porte del cinema tedesco, ove, pur sempre in ruoli collaterali, svolse per un quinquennio una intensa attività, senza peraltro smettere di apparire anche in vari film italiani.
Dopo l'avvento del sonoro, van Riel cominciò a diradare le sue apparizio-

ni sullo schermo, preferendo dedicarsi all'arte del trucco, che aveva coltivato sin dai lontani tempi del Gran-Guignol e divenendo in breve uno dei migliori tecnici di questa specialità.

Filmografia

1925 **Zigaro, der Brigant vom Monte Diavolo**, di Harry Piel.

1926 **Der Kampf gegen Berlin**, regia di Max Reichmann.
Menschenleben in Gefahr, di Karl Gerhardt.

1927 **Der goldene Abgrund**, di Mario Bonnard.

1928 **Manege**, di Max Reichmann.
Flucht aus der Hoelle, di Georg Asagaroff.
Die letzte Galavorstellung des Zirkus Wolfsohn, di Domenico Gambino.
Gaunerliebchen, di Max Reichmann.
Das letzte Souper, di Mario Bonnard.
Der Herzensphotograph, di Max Reichmann.
Ramper, der Tiermensch, di Max Reichmann.

R. van Riel (in secondo piano) con Ernest van Düren in *Manege* (1928)

Die Republik der Backfische, di Constantin J. David.

Ritter der Nacht di Max Reichmann.

1929 **Mein Herz ist eine Jazzband**, di Friedrich Zelnik.

Schiff in not - S.O.S., di Carmine Gallone.

Veirrte Jugend, di Richard Loewenbein.

Der Zigeunerprimas, di Carl Wilhelm.

Die Schmugglerbraut von Mallorca, di Hans Berhendt.

Der Bund der drei, di Hans Berhendt.

1930 **Gehetzte Maedchen**, di Erich Schoenfelder.

Madonna im Fegefeuer, di Max Reichmann.

Die Jagd nach der Million, di Max Obal.

Achtung! Auto-diebe!, di Harry Piel.

Wellen der Leidenschaft, di Wladimir Gaidarow.

GAETANO VENTIMIGLIA (1888-1973)

Uno dei migliori operatori del cinema muto, ideatore di numerose innovazioni tecniche, insignito del titolo di membro d'onore della "Union internationale des Associations techniques cinématographiques", il barone Ventimiglia, all'apice di una carriera brillantissima, svoltasi anche in America ed in Inghilterra, fu scritturato da Erich Pommer per alcuni film dell'Emelka.
Durante la trasferta berlinese, "Baron Ventimighlia" curò le riprese di due film del promettente Alfred Hitchcock, con cui si ritrovò successivamente a Londra per *The Lodger*.
Con il sonoro, l'attività di operatore di Ventimiglia comincia a rallentare a vantaggio di un'altra, quella di costruttore di speciali apparecchiature di ripresa, specie per i trucchi.

Filmografia

1925 **Die Stadt der Versuchung**, regia di Waler Niebuhr.

Venetianische Liebesanbenteuer, regia di Walter Niebuhr.

1926 **Irrgarten der Leidenschaft/Pleasure Garden**, regia di Alfred Hitchcock.

Der Bergadler/The Mountain Eagle, regia di Alfred Hitchcock.

GIOVANNI VITROTTI (1882-1966)

Un autentico pioniere del cinema, un maestro della ripresa cinematografica, la cui attività si è snodata per oltre sessanta anni.

Vitrotti, capostipite di una famiglia di cine-operatori, inizia nel 1904 con Arturo Ambrosio, che lo scrittura, dopo averlo visto riuscire vincitore di un concorso fotografico. Gli commissiona brevi film a soggetto, documentari dal vero o ricostruiti, comiche finali. L'ingegnoso tecnico è anche l'ideatore del "prossimamente". Nomade per istinto, Vitrotti e la sua "scatola magica" sono dovunque succeda qualcosa che meriti di essere ripresa. Dopo aver girato l'Italia in lungo e in largo, lo troviamo nel 1910 in Turchia a filmare una rivolta, poi in Africa ed infine in Russia, dove impianta uno stabilimento a Mosca. Qui riprenderà le prime immagini dei deportati in partenza per la Siberia e realizzerà numerosi film, come operatore e regista, utilizzando attori teatrali come Olga Preobrajenskaia, Tatiana Pavlova, Jakub Protazanov.
Tornato in Italia, sarà l'operatore dei maggiori film storici, ma allo scoppio delle ostilità riprenderà dal vero scene della guerra mondiale, la cui migliore documentazione cinematografica si deve alla sua spericolatezza.
Dal 1921, e fino agli inizi del sonoro, svolge una intensa attività in Germania, con brevi parentesi in Austria e Polonia, divenendo uno degli operatori piú richiesti ed apprezzati. L'esperienza, specie con le nuove tecniche del sonoro, gli sarà utile al ritorno in patria ove verrà, prontamente e con tutti gli onori, riammesso nei ranghi.
Il nome di Giovanni Vitrotti o meglio di "Vitruttin", come tutti affettuosamente lo chiamavano, appare legato, nei successivi trentacinque anni, alle riprese di numerosi film a soggetto, documentari e cortometraggi a carattere didattico o tecnico-industriale.
Insignito di numerosi premi, fu anche il prestigioso presidente dell'Associazione dei pionieri del cinema.

Filmografia.

1921 **Der Koenig der Manege**, fot. in collaborazione con Eduardo Lamberti, regia di Josef Delmont.

Julot, der Apache, fot. in collaborazione con Eduardo Lamberti, regia di Josef Delmont.

1922 **Maciste und die Javanerin (Man soll es nicht fuer moeglich halten)**, fot. in collaborazione con Alfred Hansen, regia di Uwe Jens Krafft.

1923 **Die Schlucht des Todes (Pampasreiter)**, fot. in collaborazione con Leo Klaude, regia di Luciano Albertini e Alberto-Francis Bertone.

Der Sieg des Maharadscha, regia di Josef Delmont.

1924 **Die Liebesbriefe der Baronin von S...**, fot. in collab. con Ludwig Lippert e Frederik Fuglsang, regia di Henryk Galeen.

1925 **Der Mann auf dem Kometen**, fot. in collab. con Willy Groesstueck, regia di Alfred Halm.

Friesenblut, fot. in collab. con Werner Bohne, regia di Fred Sauer.

Schiff in not, fot. in collab. con Werner Bohne, regia di Fred Sauer.

1926 **Der Kampf gegen Berlin**, regia di Max Reichmann.

Menschenleben in Gefaehrl, regia di Karl Gerhardt.

Jagd auf Menschen, fot. in collab. con Eduardo Lamberti, regia di Nunzio Malasomma.

Der Pfarrer von Kirschfeld, regia di Jakob e Luise Flek.

1927 **Die Frauen von Folies Bergere**, regia di Max Obal e Joe Francis.

Ich habe im Mai von der Liebe getrauemt, fot. in collab. con Eduardo Lamberti, regia di Franz Seitz.

Berbotene Liebe, regia di Friedrich Fehér.

Das Geheimnis des Abbe' X, regia di Wilhelm Dieterle.

Der fidele Bauer, fot. in collab. con Eduad Hoesch, regia di Franz Seitz.

1928 **Die letzte Galavorstellung des Zirkus Wolfsohn**, fot. in collab. con altri quattro operatori, regia di Domenico Gambino.

Die Suenderin, regia di Mario Bonnard.

Die Hoelle der Jungfrauen, regia di Robert Dinesen.

Die Koenigin seines Herzens, fot. in collab. con Mutz Greenbaum, regia di Viktor Janson.

Leontines Ehemanner, regia di Robert Wiene.

Unfug der Liebe, regia di Robert Wiene.

Villa Falconieri, regia di Richard Oswald.

Ein Maedel mit Temperament, regia di Viktor Janson.

1929 **Das Gestaendnis der drei**, regia di James Bauer.

Don Manuel, der Bandit, regia di Romano Mengon.

Ich hab' mein Herz im Autobus verloren, regia di Domenico Gambino e Carlo Campogalliani.

1930 **Der Bergefuehrer von Zakopane**, regia di Domenico Gambino e Adolf Trotz.

Zwei Menschen, fot. in collab. con Richard Angst e Mutz Greenbaum, regia di Erich Waschneck.

1931 **Berge in Flammen/Les monts in flammes**, fot. in collab. con Sepp Allgeier e Albert Benitz, regia di Karl Hartl e Luis Trenker.

Der Tanzhusar, fot. in collab. con Edmund Hoesch, regia di Fred Sauer.

Wenn die Soldaten..., fot. in collab. con Edmund Hoesch, regia di Jakob e Luise Flek.

BERLINO D'INVERNO

Morando Morandini

Secondo una formula collaudata negli ultimi anni, il 28° Festival di Berlino s'è svolto in diverse sezioni: a) il concorso (23 film in lizza per i premi oltre a qualche opera in proiezione speciale tra cui *Memory of Justice* di Marcel Ophuls, *Il prefetto di ferro* di P. Squitieri e *Close Encounter of the Third Kind* di Steven Spielberg in chiusura); b) la retrospettiva, comprendente la seconda parte della "personale" di Marlene Dietrich e una rassegna ("Zensur") di 10 film tedeschi proibiti dalla censura nazista tra il 1933 e il 1945; c) l'8° Forum internazionale del giovane cinema, con una cinquantina di titoli; d) l'Infoschau, rassegna informativa con film di Cuba, Spagna, Cina Popolare, le "personali" della regista sovietica Larissa Šepitko e del tedesco Peter Lilienthal e un gruppo di film sui registi; infine, novità assoluta, e) una rassegna di "Kinderfilme", di film per bambini. Per la prima volta il Festival s'è tenuto in inverno, dal 22 febbraio al 5 marzo invece che all'inizio dell'estate come in passato. Con quest'anticipazione di quattro mesi Berlino diventa il primo festival internazionale dell'anno e comincia a dar fastidio, a livello di concorrenza, al festival di Cannes, ma non è questo, almeno nei tempi brevi, lo scopo che i suoi organizzatori intendono ottenere. A differenza di altri festival, quello di Berlino si svolge in una grande città (due milioni di abitanti con due università) e si propone, perciò, di essere un avvenimento culturale per la cittadinanza almeno nella stessa misura in cui si rivolge al pubblico degli "addetti ai lavori" che provengono dal resto della Germania e dall'estero. Non bisogna dimenticare, d'altronde, che il festival del cinema è soltanto una delle manifestazioni dei Berliner Festspiele, una vasta organizzazione che gestisce rassegne di teatro, musica, jazz, arti figurative.
Nonostante certi inconvenienti climatici (che quest'anno, comunque, non hanno affatto inciso sullo svolgimento, grazie a un tempo gradevolmente

primaverile), l'avere anticipato a febbraio l'inizio della rassegna ha permesso a Wolf Donner, direttore del festival dal 1977, e ai suoi collaboratori di inserirla piú profondamente nella vita cittadina. L'affluenza del pubblico è stata notevolmente superiore a quella degli anni scorsi.
Il 28° Festival di Berlino è stato di transizione. Quattro mesi in meno per il lavoro di preparazione non sono pochi per nessuno, tanto meno per una macchina organizzativa come quella dei Festspiele berlinesi, efficiente come può esserlo una macchina tedesca, ma sempre in bilico su un eccesso di burocrazia. Il mediocre livello qualitativo del film in concorso, riconosciuto dallo stesso Donner, ne è una delle conseguenze; anche il tono del Forum, giunto alla sua ottava edizione, non ha avuto il fervore alternativo di scoperte e di rivelazioni che in passato l'aveva contraddistinto.

Non è facile individuare nella congerie di una manifestazione cosí complessa le principali linee di forza e di tendenza. Comincerei dal fenomeno dei registi di chiara fama che a Berlino si sono presentati dopo un lungo silenzio. E' il caso di *Drewo Shelanija - Naturis Khe* (t.l.: L'albero del desiderio, 1977) con cui, dopo una pausa di sei anni, è tornato al lavoro Tengis Abuladse, classe 1924, l'attuale capofila del cinema georgiano. Esposto al Forum, *L'albero del desiderio* è uno dei migliori film in assoluto che abbiamo visto a Berlino. Tratto da un romanzo rapsodico di Georgi Leonidse, scrittore georgiano dell'ultimo Ottocento, e ambientato nel piccolo villaggio di Kachetien (dove nacque, tra l'altro, il pittore Niko Pirosmanisvili, eroe del memorabile film di Šenghelaja) il film svaria dalla commedia al dramma, dall'allegria all'idillio, dalla realtà al sogno, in un clima di epos popolare, sapientemente restituito con abbagliante bellezza figurativa che, però, non scantona mai nel culto formalistico dell'immagine né svicola nel folklore.

Drewo Shelanija - Naturiske di T. Abuladse (U.R.S.S.)

Anche di Jerzy Kawalerowicz s'erano perse le tracce da molti anni, da quando, già postosi sulla china di un accademismo virtuosistico ed effettistico, era incappato in quel madornale capitombolo "made in Italy" che s'intitola *Maddalena* (1970). Scritto dal regista con Boleslaw Michalek, uno dei migliori critici polacchi di cinema, *Smirc Prezydenta* (t.l.: La morte del presidente) rievoca un caso piú unico che raro nella storia della Polonia moderna dove, contrariamente agli altri paesi europei, non s'è mai ricorsi all'assassinio politico (e i polacchi ne sono orgogliosi, come la prova di una tradizione di tolleranza e senso civico): il 16 dicembre 1922, sette giorni dopo essere stato eletto presidente della nuova repubblica, fu assassinato Gabriel Natutowicz. In linea con il miglior cinema politico-giornalistico alla Rosi, *La morte del presidente* è un robusto e solido film, sostenuto da una sagace dinamica tra pubblico e privato, tra la ricostruzione puntigliosa dei fatti e il sentimento soggettivo con cui sono visti. E' anche il primo film polacco che rievoca il periodo politico degli anni Venti, quello della democrazia parlamentare: uomo di idee liberal-radicali che, anche a causa di una lunga permanenza in Svizzera, non era legato ai partiti, Narutowicz fu eletto con i voti delle sinistre e assassinato da un intellettuale di destra, fanaticamente nazionalista.

Smirc Prezydenta di J. Kawalerowicz (Polonia)

Un altro ritorno dopo una lunga assenza - dovuta, tra l'altro, a tragici av-

venimenti familiari (il suo ultimo film - *Dama del Paraguay* - è del 1971) - è quello di Ruy Guerra che ha firmato la sceneggiatura e la regia di *A queda* in coppia con il suo interprete Nelson Xavier. Il regista mozambicano vi riprende il personaggio di Mario (N. Xavier), protagonista di *Os fuzis* (1964), trasformandolo da repressore in represso, da soldato in muratore. Girato in 16 mm., *La caduta* è un film a tre livelli: il passato rappresentato con frammenti in bianconero di *Os fuzis*; il presente raccontato attraverso le vicende dell'ex soldato Mario; una serie di fotografie fisse per gli esponenti del padronato, controparte del mondo operaio in questo dramma che ha per tema di fondo lo sfruttamento capitalistico, calato in una vicenda che ha qualche punto di contatto con *Give Us This Day* di Dmytryck. Pur con momenti di alta emotività, la complessità della struttura non sfocia in risultati omogenei.

A queda di R. Guerra, N. Xavier (Brasile)

Non si può parlare di ritorno, ma dell'ultima, faticata tappa di una tormentata e avversata carriera registica, per l'iraniano Dariush Mehrjui che s'era messó in luce alla ribalta critica internazionale con *La vacca* (1969). Il suo ultimo film - *Dayereh Mina* (t.l.: Il cerchio) - è del 1974 ma soltanto alla fine del 1977 è riuscito a filtrare attraverso le fitte maglie della censura iraniana, cogliendo lusinghiere affermazioni prima ai festival di Parigi e di Londra e, infine, al Forum di Berlino. Storia di un giovane contadino che accompagna a Teheran il padre malato e si trova coinvolto in un giro di corruzione e di sfruttamento capitalistico, *Il cerchio* è un vigoroso film di denuncia sociale, venato di un graffiante umor nero e di un'accattivante energia che esclude la cadenze lacrimose.

Opening Night di J. Cassavetes (U.S.A.)

Come *A Woman under Influence* (1974), *Opening Night* (1977) - il film che John Cassavetes ha prodotto, diretto e interpretato dopo *The Killing of a Chinese Bookie* (1976) - è un ritratto di donna (con la stessa protagonista Gena Rowlands) alle prese con i problemi della solitudine, dell'età avanzante e di uno "stress" esistenziale che la portano alle soglie della nevrosi. E' assai diverso l'ambiente, però: *Opening Night* è un film sul teatro e sulla relazione tra realtà e finzione; la protagonista è una celebre attrice teatrale la quale, invece che dalla famiglia, è alienata dal lavoro, dalla professione. Persino la paura d'invecchiare è una funzione di questo rapporto con il proprio lavoro, con il bisogno di essere amata dal pubblico, ammirata, applaudita.

Film d'attori (tutti bravissimi: Ben Gazzara, Joan Blondell, Zohra Lampert, Paul Stewart, lo stesso Cassavetes che fanno corona a un'eccellente Rowlands) e sugli attori, *Opening Night* non ha la stessa forza dei film precedenti di Cassavetes, e ne ripete, senza variazioni notevoli né approfondimenti, l'itinerario espressivo probabilmente a causa di una insoddisfacente elaborazione della materia narrativa a livello di sceneggiatura.

Il cinema italiano era presente nel concorso con due film, entrambi deludenti nella loro diversità. Non s'aveva bisogno delle stroncature dei recensori nordamericani, in molti casi gli stessi che avevano delirato d'entusiasmo per certi suoi film precedenti, per capire come si debba dire tutto il male che si merita di *La fine del mondo nel nostro solito letto in una notte piena di pioggia* di Lina Wertmüller, proposto a Berlino nell'edizione in lingua inglese. *Circuito chiuso*, opus n. 9 di Giuliano Montaldo, merita rispetto per la sua formula produttiva e la diligenza della sua confezione

artigianale piú che per i suoi risultati. Ha una brillante idea di partenza, sia pure di seconda mano (Ray Bradbury docet), ma la lunga esperienza ci ha insegnato a diffidare dei film che nascono da un'idea troppo ingegnosa. Non basta averla, bisogna saperla sviluppare e rimanese alla sua altezza sino in fondo. Montaldo e i suoi sceneggiatori Badalucco e Gallo non ci sono riusciti anche perché non hanno capito, in partenza, l'imprudenza e i rischi di innestare uno schema narrativo di fantascienza - o, meglio, d'anticipazione - nel contesto microveristico di una commedia all'italiana.

Circuito chiuso di G. Montaldo (Italia)

Il giovane cinema tedesco gode di stima e d'ammirazione un po' dappertutto nel mondo, ma a Berlino ha marcato visita, se si eccettua *Das zweite Erwachen* (t.l.: Il secondo risveglio), primo film diretto da sola da Margarethe von Trotta, esposto al Forum, di cui amici attendibili ci hanno fatto gli elogi. Scelti per il concorso in base a criteri imperscrutabili, *Rheingold* di Niklaus Schilling e *Moritz, lieber Moritz* di Hark Bohm sono da buttare.
Il primo appartiene alla categoria esecrabile delle fessaggini ambiziose d'autore: storia di una passione e di un paesaggio, quello che si vede lungo l'itinerario dall'Olanda a Basilea lungo il corso del Reno, *Rheingold* contamina con goffa protervia il cinema ferroviario (il treno come veicolo magico, di desideri, speranze, fantasie) con quello sulla crisi dei sentimenti, l'erotismo con le leggende renane (Lorelei), il Kitsch della narrativa sentimentale da rotocalco con la noia dell'intellettualismo velleitario.
Al suo confronto *Moritz, lieber Moritz* dell'amburghese Hark Bohm fa la figura di un film furbastro e gradevole, strizza l'occhio al pubblico dei "teenagers", mescola in una miscela abilmente sciropposa sentimentalismo e violenza, finto ribellismo e spregiudicatezza, sentimentalismo e violenza, jazz di Jerry Mulligan e chitarrate rock, retorica scolastica e idilli giovanili, riflessioni sulla morte e "skateboard", amore per la nonna e spiate attraverso il buco della serratura sulle nudità di una zia sessualmente disinibita.

Moritz, lieber Moritz di H. Bohm (Germania Occ.)

Era molto attesa a Berlino *Deutschland im Herbst* (t.l.: Germania in autunno), da una diecina di registi, realizzato in formula cooperativa sotto l'egida della Filmverlag der Autoren, testimonianza collettiva - alla maniera di *Loin du Vietman*, uscito in Francia dieci anni fa - sul clima politico della Repubblica Federale Tedesca nell'autunno del 1977 (rapimento di Hans Schleyer, raid di Mogadiscio, morte dei tre terroristi nel carcere di Stammheim). Uno dei personaggi dice: «Cerco di vedere le cose in prospettiva». Questo sforzo è una delle linee portanti di *Germania in autunno*. Un esempio convincente è il generale Rommell che, dopo essersi data la morte col veleno per ordine superiore, fu onorato con funerali di Stato. Non fu sacrificato alla ragion di Stato anche Schleyer, presidente degli industriali tedeschi, per non cedere alle richieste dei suoi rapitori? Nel frattempo sui funerali di Rommell si intravvede per un attimo suo figlio Manfred che, trentadue anni dopo, in qualità di sindaco di Stoccarda, decise, senza consultare il consiglio comunale, di dare sepoltura ai tre terroristi di Stammheim nel cimitero di Dornald dove si conservano le spoglie di Theoder Heuss, dell'industriale Bosch e di altri famosi cittadini. In quei giorni i giornali di Stoccarda e buona parte dell'opinione pubblica

Deutschland im Herbst di vari (Germania Occ.)

sostenevano che i corpi dei tre infetti non dovevano giacere vicino alla gente per bene. A quest'atroce avvenimento si riferisce l'unico episodio del film che si propone di essere divertente, sia pure nei modi agri della satira. Scritto da Heinrich Böll e diretto da Volker von Schloendorff, mette in scena la riunione dei dirigenti di una rete televisiva che, dopo una lunga discussione, decidono di non mandare in onda una riduzione dell'«Antigone» di Sofocle: rifiuto di sepoltura, donne ribelli, quel Tiresia che sembra un precursore degli intellettuali di sinistra... I giovani spettatori potrebbero cogliere in «Antigone» un incitamento alla sovversione. E' opportuno sostituirla con un programma sul *De Bello Gallico*: c'è violenza anche lí, ma la esercitano i Romani.

Film di denuncia e di analisi politica, sotto il segno della morte (comincia con il funerale di Schleyer, termina con qullo dei tre "suicidi" di Stammheim), *Germania in autunno* alterna i passaggi documentaristici con gli episodi di "fiction", le interviste (quella in carcere con Horst Mahler, considerato uno dei fondatori della RAF, Frazione dell'Armata Rossa) con le canzoni di Wolf Bierman, il cinema nel cinema con le citazioni vecchi cinegiornali. Il motivo conduttore della colonna sonora è l'Inno all'Imperatore di Haydn, il cosidetto "Deutschland-Lied" in cui si canta che dalla Mosa al Memel "Deutschland, Deutschland über alles", ma si cita anche Rosa Luxemburg («C'è una sola alternativa per la Germania: il socialismo o la barbarie»), si cita Max Frisch al congresso socialdemocratico di Amburgo e si chiude con la canzone di Joan-Baez «Here's to You» (quella del film *Sacco e Vanzetti*) mentre sullo schemo appaiono queste parole: «Le atrocità arrivano a un certo punto dove non importa piú chi le ha commesse; esse devono soltanto finire».

Realizzato in pochi mesi a tempo di primato (il che torna a onore di una capacità organizzativa, ma ha avuto conseguenze negative sul risultato complessivo), *Deuschland im Herbst* ha i suoi momenti migliori, secondo noi, all'inizio e alla fine, nel capitolo di apertura, contrassegnato dalla rabbia, dalla disperazione e dall'esibizionismo di Fassbinder, e nella sequenza conclusiva dei funerali, magistralmente girata da Kluge e Schloendorff. La parte centrale è piú impacciata e greve con civetterie intellettualistiche e passaggi irrisolti. Tirate le somme, il film ha anzitutto il merito di esistere, come testimonianza collettiva in un paese dove l'autocensura, frutto della paura, dell'isteria e del condizionamento psicologico di massa, ha raggiunto proporzioni preoccupanti.

Jörg Ratgeb, Mahler di B. Stephan (Germania Orient.)

Dalla Germania orientale è arrivato *Jörg Ratgeb, Mahler* (t.l.: J.R., pittore) di Bernhard Stephan, regista di estrazione televisiva, in cui si rievocano le lotte contadine nel Würtemberg, nella Turingia e nell'Alta Austria, nei primi anni del Cinquecento, attraverso la dolorosa odissea di Ratgeb, pittore realmente esistito che morí giustiziato, in modi atroci, per essersi schierato a favore dei contadini ribelli). E' un film di genere di ineccepibile confezione artigianale, robustamente narrato all'insegna di un rigido realismo socialista con due o tre episodi di spicco tra cui l'incontro con Albrecht Dürer.

Sembra che durante la seduta conclusiva della giuria del 28° Festival, di Berlino, durata dodici ore, siano successe cose turche; c'è stato persino

il rischio di dimissioni per protesta di due o tre componenti tra cui il nostro Sergio Leone, trattenuto soltanto dalla pazienza e dalla capacità di persuasione di Theo Anghelopulos. Non siamo tra coloro che hanno giudicato scandaloso o ridicolo il verdetto; secondo noi, non è piú bizzarro e contraddittorio di quelli che ogni anno escono dalle giurie internazionali di altre rassegne. Sta di fatto, però, che per la prima volta nella storia dei festival il primo premio è stato, dato a film («alla totalità dei contributi spagnoli») che non ci si è data la pena di nominare, quasi nel tentativo di negarli (persino lessicalmente: «contributi» invece di «film» o «opere») nel momento stesso in cui li si premiava. Scherzi a parte, l'assegnazione dell'Orso d'oro può essere interpretata come un riconoscimento e un incoraggiamento al cinema spagnolo di cui *Las truchas* (t.l.: Le trote) e *Las palabras de Max* sono due espressioni non eccelse ma, nella loro diversità, interessanti e intelligenti.

Las truchas
di J. G. Sanchez
(Spagna)

Scritto da Manuel Gutierrez Aragon e José Garcia Sanchez e diretto da Sanchez (sono, a parti invertite, gli autori di *Camada negra* che apprezzammo discretamente nel festival di Berlino del 1977), *Le trote* è la storia di un banchetto, del pranzo ufficiale cui partecipano una cinquantina di soci di una società sportiva di pescatori e che si risolve in un disastro per intossicazione, ai limiti di una strage. Di struttura fondata sulle tre classiche unità, *Le trote* è una madornale metafora antiborghese sotto il segno di un'allegria feroce, in bilico tra Buñuel e Ferreri, con risvolti grotteschi da commedia italiana - sostenuta da uno strenuo impegno stilistico e da una sessantina di ammirevoli professionisti e dilettanti della recitazione, una vera compagnia internazionale perché, accanto agli spagnoli, vi figurano argentini, uruguaiani, cileni, messicani (e due attrici russe), rifugiati in Spagna. E' un'abbuffata ilare e catastrofica in cui Sanchez ricorre a una scurrilità ora goliardica e millantatoria, ora drammatica e dolorosa, appoggiata a un estro inventivo che s'affievolisce soltanto verso la conclusione e a un triplice livello narrativo (gli ospiti, i cucinieri e un gruppetto di bambini) di grande ricchezza allusiva.

Piú di un critico ha parlato di Antonioni e di antonionismo a proposito di *Las palabras de Max*, opera di Emilio Martínez Lazaro, autore di cortometraggi, sceneggiatore (*El hombre oculto, Pascual Duarte*) e regista televisivo. L'accostamento al regista ferrarese ha un senso a livello tematico, non a quello stilistico. Lo sviluppo della situazione centrale, quella di un intellettuale cinquantenne in crisi, passa attraverso passaggi obbligati: solitudine, senso di fallimento, annaspo affettivo, difficoltà di comunicazione, scadimento di valori, prigione dell'egoismo. Si ha l'impressione che in Lazaro lo sceneggiatore valga piú del regista: difetta di energia, ma abbonda in sensibilità; sa scrivere i dialoghi, ma eccede in verbosità; fa spicco nel film la parte che descrive i rapporti del protagonista con la figlia tredicenne (Gracia Querejeta, figlia del produttore Elias, figura di rilievo nel panorama dell'ultimo cinema spagnolo, che ha collaborato alla sceneggiatura).

Las palabras de Max
di E.M. Lazaro
(Spagna)

Gli altri due film in lingua castigliana del concorso sono dimenticabili. *El brigadista* dell'esordiente cubano Octavio Cortazar, ambientato nella Cuba del 1961 durante la campagna dell'alfabetizzazione, è simpatico nella sua modestia, ma a un livello di costernante banalità didattica e pro-

El brigadista
di O. Cortazar
(Cuba)

pagandistica, mentre *Flores de papel* (t.l.: Fiori di carta) del messicano Gabriel Retes, classe 1948, figlio del regista Ignacio (che gli ha scritto la sceneggiatura ispirandosi a due "pièces" teatrali di Egon Wolff) appartiene alla categoria delle bischerate pretenziose con ambizioni di denuncia sociale, risvolti surrealistici e ricorso al "ralenti", tanto da autorizzare il giovane regista a dire che dai tempi di *Los Olvivados* di Buñuel non s'era fatto in Messico un film altrettanto forte sulla lotta di classe. Ricalcato sugli schermi piú facili della commedia italiana degli anni '50, tipo *Poveri ma belli*, impregnato di un umorismo yiddish al suo livello piú pecoreccio, è *Lemon Popsicle* (t.l.: Eskimo al limone), commedia israeliana dell'esordiente Boaz Davidson sulla generazione del Rock 'n Roll degli ultimi anni '50 a Tel Aviv, è desolante per la mancanza di spessore sociologico, per il rifiuto di un rispecchiamento qualsiasi della società israeliana.

Toi Ippon No Michi
di S. Hidari
(Giappone)

E' di una esordiente anche l'unico film femminile in concorso: *Toi Ippon No Michi* (t.l.: La strada lontana) di cui è interprete, regista e produttrice, per conto del Sindacato Nazionale dei Ferrovieri, Sachiko Idari, attrice giapponese che nel 1964 a Berlino aveva vinto il premio della migliore interpretazione con *Kanjo to kare* (t.l.: Lui e lei, 1963), diretto dal marito Susumu Hani. Attraverso la storia della famiglia di un ferroviere, al quale, dopo trent'anni di lavoro, viene assegnata una medaglia di fedeltà aziendale, il film si propone di analizzare lo sviluppo della società giapponese dal dopoguerra ai giorni nostri, ponendo una serie di riflessioni sui rapporti tra pubblico e privato. Non privo di interesse sociologico e di qualche efficace momento di carattere semi-documentaristico, il film è piatto come un percorso ferroviario, fiacco nella denuncia sociale, timido nella polemica femminista, abitato da personaggi indistinti, raccontato con scolastico decoro.

Shatranij ke khilari
di S. Ray
(India)

Shatranij ke khilari (t.l.: I giocatori di scacchi) segna, a venticinque anni dal suo straordinario esordio di *Pather Panchali* (1952), una svolta nell'intensa attività registica del bengalese Satyajit Ray: è il suo primo film in lingua hindi, la piú diffusa nel subcontinente indiano, il che implica il tentativo di aggancio a un pubblico piú vasto. Partito sotto l'influenza del neorealismo italiano, con questo diseguale, affascinante, ambiguo film Ray approda a Brecht, rivisitato attraverso il filtro di Flaubert. Agli immortali Bouvard e Pecuchet, infatti, rimandano i due tragicomici gentiluomini che nel 1856 a Lucknow, centro della cultura mussulmana in India, continuano a coltivare con ossessivo puntiglio la loro passione per il giuoco degli scacchi, trascurando gli affari e le famiglie, mentre la Compagnia delle Indie s'accinge ad annettersi con la forza anche quel piccolo regno, governato da un nababbo epicureo che preferisce dedicarsi alle belle arti e alle sue quattrocento concubine piuttosto che alle questioni di Stato. Con un'azione parallela che si svolge a due livelli - quello "alto" del re e del suo conflitto con l'imperialismo britannico e quello "basso" dei due giocatori - questo film bifronte, in cui il sarcasmo s'alterna e si mescola con la malinconia, ha il fascino sottile di una favola antica, la pensosa gravità di una parabola politica, la dolorosa serenità di una riflessione sulla condizione umana.

Il miglior film giunto dai paesi dell'Est socialista è anche il piú breve (77 minuti) del concorso: *Birjuk* (t.l.: Il taciturno) dell'ucraino esordiente Roman Balajan che ha messo in immagini, riducendo il dialogo allo stretto indispensabile, una novella di Ivan S. Turghen'ev.

Birjuk di R. Balajan (U.R.S.S.)

Nel ritratto di un povero guardiaboschi che, abbandonato dalla moglie, vive con una figlietta e un bimbo ancora in culla, con l'ingrato compito di impedire agli abitanti del vicino villaggio, miserabili quanto lui, di tagliare alberi o cacciare di sfroso, la novella tocca una corda sola, quella di un'infelicità al grado zero che trova il coronamento sconsolato in una morte casuale, la schioppettata sbadata a un fagiano da parte di un ricco cacciatore di passaggio. Foma detto il Taciturno è un Giobbe che non ha nemmeno il soccorso del dialogo con Dio. Nei limiti di un cinema raffinatamente illustrativo, *Birjuk* sarebbe perfetto se non fosse per qualche indugio di troppo, e almeno in un momento - Birjuk che cerca, cullandolo, di far quietare il piccolo piangente - sfiora la grande poesia del dolore. Raramente al cinema la vita di un bosco è stata espressa, soprattutto nel sonoro, con una forza cosí struggente.

Meno omogeneo nei risultati, ma stilisticamente piú interessante e moderno per la mescolanza delle tecniche del cinema diretto con la "fiction" e le ardite sconnessioni temporali, è *Avantage* (t.l.: Il vantaggio), secondo film del bulgaro Georgi Sjulgerov. Il suo punto di forza è l'attore Roussi Chanev, pure collaboratore alla sceneggiatura, che impersona con brio l'affascinante figura di un asso del borseggio, artista del furto con destrezza, sottaniere accanito, obbediente a un suo preciso codice d'onore. Il film pone una domanda di fondo: può una società socialista permettersi il lusso di sprecare un individuo cosí ricco di fantasia e generosità senza dargli l'occasione di riscattarsi?

Avantage di G. Sjulgerov (Bulgaria)

Pas koji je voleo vozove (t.l.: L'uomo che amava i treni) è triste come può esserlo un film jugoslavo anche se il suo regista Goran Paskaljevic (di cui l'Italnoleggio distribuisce in questa stagione *Il bagnino d'inverno*, 1976, opera prima) lo definisce ottimista, nonostante tutto. La solitudine accomuna tre personaggi: una pregiudicata in fuga, indurita dalla vita e ossessionata dalla smania di espatriare a Parigi; un ex cascatore degli "spaghetti-western" che campa con esibizioni da fiera; un adolescente mite, malinconico e integro che farà da capro espiatorio: è un film lasco e sbrindellato nella costruzione, ma stimolante sul piano figurativo. Ambientato nel primo dopoguerra a Budapest, *Apam nehavy boldog eve* (t.l.: Gli anni felici di mio padre) di Sándor Simo è, in chiave elegiaca, il ritratto di un intellettuale - un ingegnere chimico - che incarna le classiche virtú, e i limiti, della borghesia, e ne descrive lo spaesamento e l'inadeguatezza nel nuovo clima politico dell'Ungheria avviata al socialismo. A Berlino il film ha suscitato piú di una discussione a livello ideologico tra chi ne difendeva i sottintesi critici verso i modi di costruzione della nuova società e chi lo accusava di possedere, anche a causa dell'esplicito carattere autobiografico, un'equivoca carica di nostalgia. Confesso che una sola visione del film (con le incertezze dei sottotitoli in tedesco e di una approssimativa traduzione simultanea in francese) m'impedisce di schierarmi con gli uni o con gli altri. Simo non manca, a mio avviso, di sensibi-

Pas koji je voleo vozove di G. Paskaljevic (Jugoslavia)

Apam nehavy boldog ove di S. Simo (Ungheria)

lità, di pudore, di brio stilistico; possiede indubbiamente un suo "feeling", ma è anche privo di quell'energia espressiva che contraddistingue lo "standard" piú alto del cinema magiaro.

Bröderna Lejonhjärta
di O. Helblom
(Svezia)

Quando nel 1973 Astrid Lindgren, scrittrice settantenne nota anche in Italia per la serie di "Pippi Calzelunghe", pubblicò il romanzo «Bröderna Lejonhajarta» (I fratelli Cuordileone), suscitò in Svezia una tempestosa polemica chè s'è rinnovata all'uscita del film di Ulle Helblom, adattato per lo schermo dalla stessa autrice. Pur nella struttura canonica di favola per l'infanzia (un grande amore fraterno, un conflitto tra buoni e cattivi all'insegna della lotta per la libertà contro l'oppressione, un dragone sputafuoco, attraversamenti di caverne e cunicoli sotterranei), *I fratelli Cuordileone* è anche una storia di morte, una malinconica e dolorosa incursione nel territorio dei sogni, desideri, paure, fantasie infantili.
Accusata persino di incitamento al suicidio dei bambini, la Lindgren si è difesa, sostenuta da alcuni psicologi, affermando che, sebbene molti genitori evitino a ogni costo di parlarne con i figli, i bambini sanno benissimo che la morte esiste: perché non dovrebbe essere un tema nei libri e nei film che sono a loro destinati? Bisogna aggiungere, però, che è un film per bambini nell'accezione peggiore del termine: efficace ma greve, zuccheroso dove dovrebbe essere idillico, accademico e verniciato.

Una page d'amour
di M. Rabinowitz
(Belgio-Francia)

Dopo alcune messiscene teatrali (da una delle quali ha tratto il film d'esordio *Le Nosferat*, ispirato alla gesta di Jack lo Sventratore), il giovane regista belga Maurice Rabinowitz (1947) ha realizzato con *Une page d'amour* un thriller metafisico dove la dimensione politica (sul tema attualissimo del terrorismo di segno anticapitalistico) s'innesta su una tematica esistenziale che non nasconde i suoi debiti con le teorie dell'assurdo di Sartre, ma anche di Camus. Come spesso capita ai giovani cineasti di cultura francese, a un ambizioso progetto stilistico, messo in opera con coerente rigore, non corrisponde una corrispondente felicità di risultati narrativi.

Outrageous
di R. Benner
(Canada)

Il discorso va ribaltato per *Outrageous*, film canadese di basso costo (girato in 16 mm. e gonfiato poi in 35 mm.: 165.000 dollari), opera prima di Richard Benner, americano del Kentucky che ha sfacchinato per qualche anno a Toronto come sceneggiatore televisivo. L'asso nella manica del film è Craig Russell, omosessuale di Toronto, non lontano dalla quarantina - ma lui ne ammette ventinove e dichiara di essere androgino piú che transessuale - che da qualche anno è diventato un applaudito "woman impersonator" (imitatore di donne) dello spettacolo nordamericano. Ha trentacinque numeri nel suo repertorio tra cui Judy Garland, Doris Day, Peggy Lee, Bette Davis, Joan Crawford, Lucille Ball, Tallulah Bankhead, Barbra Streisand oltre a Mae West, amica carissima, che è il suo pezzo forte. Come si vede anche nel film, il suo virtuosismo vocale gli permette, senza "play-back", di imitare un duetto tra Louis Armostrong ed Ella Fitzgerald.
In un registro narrativo che svaria dalla commedia al melodramma, *Outrageous* racconta la storia di Robin Turner-Craig Russell e di una sua amica schizofrenica che riesce, anche grazie al suo amico, a convivere con la propria malattia. Un critico americano l'ha definito un film di Buster

Keaton diretto da Douglas Sirk. Ha le sue ragioni. Il merito maggiore è di proporre i suoi due personaggi e il mondo "gay" in cui vivono nel modo piú semplice e naturale possibile: l'omosessualità e il travestimento nell'uno, la schizofrenia nell'altra sono soltanto le premesse della loro personalità. *Outrageous* racconta come, date queste premesse, possano vivere con dignità e raggiungere un certo equilibrio, un rapporto sopportabile con la società. Robin Turner riesce ad assumere e ad accettare la propria schizofrenia meglio della sua amica Liza anche perché trova un modo socialmente piú accettabile di esprimerla, vivendola come attore su un palcoscenico. E' lui, nel finale, che, conquistato il successo a New York, aiuta Liza a vincere la sua disperazione: «Non diventerai mai una persona normale, ma hai qualcosa di speciale, e puoi sfruttarlo, facendo una vita maledettamente divertente». E aggiunge: «Che cosa credi? Che i dodici milioni di abitanti di New York siano normali?».

I premi di Berlino

La giuria internazionale del 28° Festival di Berlino assegna l'Orso d'oro-Gran Premio alla totalità dei contributi spagnoli; l'Orso d'argento-Premio speciale a *A queda* (Brasile) di Guerra e Xavier; l'Orso d'argento per la migliore regia a Georgi Djulgerov per *Avantage* (Bulgaria); l'Orso d'argento per la migliore attrice a Gena Rowlands in *Opening Night* (Usa) di John Cassavetes; l'Orso d'argento per il migliore attore a Craig Russell in *Outrageous* (Canada) di Richard Benner; l'Orso d'argento per l'opera prima a Octavio Cortazar per *El brigadista* (Cuba); un Orso d'argento a Jerzy Kawalerowicz per il film *Smierc Prezydenta* e il complesso della sua opera; l'Orso d'oro per il cortometraggio a *Co jsme udelali slepicim* (t.l.: Che cosa hanno fatto alle galline?) di Josef Hekrdla e Vladimir Jiranek (Cecoslovacchia); gli Orsi d'argento per il cortometraggio a *The Contraption* di James Dearden (Gran Bretagna) e *La vieille soupière* di Michel Longuet (Francia). La giuria internazionale tiene a mettere in speciale evidenza il film *Deutschland im Herbst*: per la prima volta un gruppo di registi ha reagito direttamente con il mezzo cinematografico alla situazione politica attuale nella Repubblica Federale Tedesca.
La giuria della FIPRESCI ha assegnato il suo premio tra i film in concorso a *Gli anni felici di mio padre* di Sándor Simo (Ungheria) e tra i film del Forum internazionale del giovane cinema a *Dayereh mina* (t.l.: Il cerchio, 1974-77) di Dariush Mehrjui (Iran).
Il premio della giuria dell'O.C.I.C. (Organisation Catholique Internationale du Cinéma) è toccato al film spagnolo in concorso *Las palabras de Max* di Emilio Martínez Lazaro; una menzione speciale al film ungherese *Gli anni felici di mio padre* di Sándor Simo e un premio di 1000 DM al film iraniano *Il cerchio* di Dariush Mehrjui.
La Giuria Evangelica Internazionale assegna il premio Otto-Dibelius (5.000 DM) in parti uguali a *Opening Night* di John Cassavetes e *Das zweite Erwachen* (t.l.: Il secondo risveglio) di Margarethe von Trotta, e raccomanda *Moritz, lieber Moritz* di Hark Bohm e *Die allseitig reduzierte Personlichkeit* di Helke Sander.

I film di Berlino '78

Apam nehavy boldog eve (t.l.: Gli anni felici di mio padre) – **r., sc.**: Sándor Simo – **f.**: Tamás Andor - **scg.**: József Romvary – **mo.**: Eva Karmento – **m.**: Zdenko Tamassy – **int.**: Lorand Lohinsky, Ezster Szakacs, Peter Hollo, Judit Meszléry, József Madaras, István Bujtor, Irma Patkos, Gyorgyi Tarjan – **p.**: Studio Hunnia – **o.**: Ungheria, 1977 – **dr.**: 94'.

A queda (t.l.: La caduta). **r., sc.**: Ruy Guerra, Nelson Xavier – **f.**: Edgar Moura – **mo.**: Ruy Guerra – **m.**: Milton Nascimiento, Ruy Guerra – **int.**: Nelson Xavier, Lima Duarte, Isabel Ribeiro, Maria Silva, Hugo Carvana – **p.**: Nei Sroulevich per Zoom Cinematografica – **o.**: Brasile, .1977 – **dr.**: 120'.

Avantage (t.l.: Vantaggio) – **r.**: Georgi Sjulgerov – **sc.**: Roussi Chanev, G. Djulgerov – **f.**: Radoslav Spassov – **scg.**: Roussi Doundakov, Georgi Todorov – **m.**: Bozhidar Petkov – **int.**: Roussi Chanev, Maria Statulova, Plamena Getova, Radosveta Vassileva, Plamen Donchev, Dimiter Ganev – **p.**: Filmbulgaria – **o.**: Bulgaria, 1977 – **dr.**: 142'.

Birjuk (t.l.: Il taciturno) – **r.**: Roman Balaian – **s.**: basato su un racconto di J. S. Turghen'ev – **sc.**: R. Balaian, Ivan Mikolaišuk – **f.**: Wilen Klaiuta – **scg.**: Witali Kaliuta – **m.**: W. Cuba – **int.**: Michael Golubovic, Oleg Tabakov, Lana Chrol, Juri Dubrovin, Alekesej Saisev – **p.**: Dovženko Film Studio – **o.**: U.R.S.S., 1977 – **dr.**: 77'.

El brigadista (t.l.: Il maestro) – **r.**: Octavio Cortazar – **sc.**: Luis Rogelio Nogueras, O. Cortazar – **f.**: Pablo Martinez – **scg.**: Carlos Arditti – **mo.**: Roberto Bravo – **m.**: Sergio Vitier – **int.**: Salvador Wood, Patricio Wood, René de la Cruz, Luis A. Ramirez, Mario Balsameda – **p.**: Sergio San Pedro per Istituto de arte y industrias cinematograficos (I.C.A.I.C.) – **o.**: Cuba, 1977 – **dr.**: 119'.

Bröderna Lejonhjärta (t.l.: I fratelli Cuordileone) – **r.**: Olle Helblom – **s.**: basato su un romanzo di Astrid Lindgren – **f.**: Rune Ericson – **scg.**: Lotta Melanton – **c.**: Gunilla Norlung – **m.**: Jan Persson – **m.**: Björn Isfalt, Lasse Dahlberg – **int.**: Staffan Götestam, Lars Söderdahl, Allan Edwall, Gunn Wallgren, Folke Hjort, Per Oscarsson, Tommy Johnson, Jan Nygen, Micha Gabay, Georg Arlin, Bertil Noström – **p.**: Olle Nordemar, O. Hellblom per Svenskfilmindustri – **o.**: Svezia, 1977 – **dr.**: 105'.

Circuito chiuso – **r.**: Giuliano Montaldo – **sc.**: Nicola Badalucco, Mario Gallo, G. Montaldo – **f.**: Giuseppe Pinori – **m.**: Egisto Macchi – **int.**: Flavio Bucci, Aurore Clément, Ettore Manni, Brizio Montinaro, Giuliano Gemma, William Berger, Tony Kendall, Franco Balducci – **p.**: M. Gallo per Filmalpha Rai-TV – **o.**: Italia, 1978 – **dr.**: 105'.

Deutschland im Herbst (t.l.: Germania in autunno) – **r.**: Heinrich Böll, Alf Brustellin, Bernhard Sinkel, Hans Peter Cloos, Katja Rupé, Rainer Werner Fassbinder, Alexander Kluge, Beate Mainka-Jellinghaus, Maximiliane Mainka, Peter Schubert, Edgar Reitz, Volker Schlöndorff – **asr.**: Mulle Goetz-Dickopp, Petra Kiener, K. Scheydt, Christian Virmond – **sc.**: Heinch Böll, Peter Peter Steinbach – **f.** (Bianco e Nero, Colore): Michael Ballhaus, Jürgen Jürges, Bodo Kessler, Dietrich Lohmann, Colin Mounier, Jörg Schmidt-Reitwin – **scg.**: Henning von Gierke, Winifried Henning, Toni Lüdi – **mo.**: Heidi Genée, Mulle Goetz-Dickopp, Beate Mainka-Jellinghaus, Tanja Schmidbauer, Christina Warnck – **m.**: «Canto d'autunno», op. 37, n. 10, di Peter Ilijc Čaicovskij – **ca.**: «Kaiserhymne» di Josef Haydn, Hoffman von Fallersleben; «Here's to You» di Ennio Morricone, Joan Baez, eseguita da J. Baez – **poesia:** «Mädchen in Stuttgart» di Wolf Biermann, eseguita dall'autore – **int.**: Hannelore Hoger (Gabi Teichert), Katia Rupé (Franziska Busch), Hans Peter Cloos (straniero), Angela Winkler (Antigone), Franziska Walser (Ismene), Vadim Glowna (Freiermuth), Helmut Griem (intervistatore), Dieter Laser, Enno Patalas, Mario Adorf (membri Comitato televisione), Rainer Werner Fassbinder, Armin Meier, Horst Mahler, Wolf Biermann, Manfred Rommel (se stessi), Wolfgang Bächler, Heinz Bennent, Joachim Bissmeyer, Joey Buschmann, Caroline Chaniolleau, Otto Friebel, Hildegard Friese, Michael

Gahr, Horatius Heberle, Petra Kiener, Lisa Mangold, Eva Meier, Franz Priegel, Werner Possardt, Leon Rainer, Walter Schmiedinger, Gerhard Schneider, Corinna Spies, Eric Vilgertshofer, Manfred Zapatka e i membri del collettivo Rote Rube – **dp.**: Heinz Badewitz, Karl Helmer, Herbert Kerz – **p.**: Theo Hinz, Eberhard Junkersdorff per Project Filmproduktion (Filmverlag der Autoren)-Hallelujah Film-Kairos Film – **o.**: Germania Occ., 1978 – **dr.**: 134'.

Eskimo Limon (t.l.: Esquimese al limone) – **r.**: Boaz Davidson – **sc.**: B. Davidson, Eli Tabor – **f.**: (Eastmancolor): Adam Greenberg – **scg.**: Ariel Roshko, Alfred Gershoni – **c.**: Tammy Mor – **mo.**: Alain Jakubowicz – **m.**: Jack Fishman – **ca.**: «Sealed with a Kiss» di Gary Geld, Peter Udell, eseguita da Bryan Hyland; «At the Hop» di A. Singer, J. Medora, D. White, eseguita da Danny & the Juniors; «(We're Gonna) Rock around the Clock» di Max C. Freedman, Jimmy De Knight; «Shake, Rattle 'n' Roll» di Charles Calhoun, eseguita da Bill Haley; «Tutti frutti» di Richard Penniman, D. La Bostrie, Joe Lubin, «Long Tall Sally» di Enotris Johnson, R. Penniman, Robert A. Blackwell, eseguita da Little Richard; «Chantilly Lace» di J.P. Richardson, eseguita da Big Bopper; «Put Your Head on My Shoulder», «Puppy Love», «You Are My Destiny», «Diana» di Paul Anka, eseguite dall'autore; «Greenfields» di Terry Gilkyson, Richard Dehr, Frank Miller, eseguita da The Brothers Four; «My Little One», di D. Sussin, G. Howe, eseguita da Frankie Lane; «Mr. Lonely» di Bobby Vinton, Gene Allan, eseguita da B. Vinton; «To Know Him Is to Love Him» di Phil Spector eseguita da Joe Moss; «Witch Doctor» di Ross Bagdasarian, eseguita da Jim Morris; «Que Sera Sera» di Jay Livingstone, Ray Evans, eseguita da Rosemary Squires; «Hey! Baby!» di Margaret Cobb, Bruce Channel; «Hey, Paula» di Ray Hildebrand, eseguità da Paul & Paula; «Lollipop» di Berverly Ross, Julius Dixon, eseguita da The Chordettes; «FBI» di Peter Gormley, eseguita da The Shadows; «Seven Little Girls Sitting in the Back Seat» di Lee Pockriss, Bob Hilliard, eseguita da Paul Evans & The Curls; «Ciao, ciao bambina» di Domenico Modugno, Verde, «Volare» di Domenico Modugno, F. Migliacci, eseguite da D. Modugno; «Come prima» di Di Paola, Taccani, eseguita da Marino Marini – **int.**: Yiftach Katzur (Benji [Benz]), Anat Atzmon (Nicki) [Nili]), Jonathan Segal (Bobbie [Momo]), Zachi Noy (Hughie [Yudaleh]), Deborah Kaydar, Ophelia Strel, Menashe Warshavsky, Rachel Steiner, Louis Rosenberg, Yehoshna Luff, Avi Chadash, Dennis Bozaglo – **p.**: Menahem Golan, Yoram Globus per Noah Films – **o.**: Israele, 1977 – **dr.**: 100'.

La fine del mondo nel nostro solito letto in una notte piena di pioggia – **s., sc.**: Lina Wertmüller – **f.**: (Technicolor): Giuseppe Rotunno – **scg.**: **c.**: Enrico Job – **mo.**: Franco Fraticelli – **m.**: G.B. Pergolesi, Roberto De Simone – **int.**: Giancarlo Giannini (Paolo), Candice Bergen (Lizzy), Flora Carabella, Mario Scarpetta (appartenenti al gruppo dei "Testimoni"), Lilly Carati (la ragazza di copertina), Anne Byrne, Anita Paltrinieri, Michael, Tucker, Lucio Amelio, Giiliana Carnesecchi, Alice Colombo Oxman, Massimo Wertmüller, Vincenzo Vitale, Paola Silvia Rotunno, Paola Ojietti – **dp.**: Gino Santarelli – **org.**: Jone Tuzi – **p.**: Liberty Film – **o.**: Italia, 1978 – **dr.**: 100'.

Flores de papel (t.l.: Fiori di carta) – **r.**: Gabriel Retes – **s.**: basato sui drammi «Flores de papel» e «Los invasores» di Egon Wolff – **sc.**: Ignacio Retes, Rosa Delia Caudillo – **f.**: Daniel Lopez – **scg.**: Felida Medina – **mo.**: Eufemio Rivera – **m.**: Mario e Raul Lavista – **int.**: Claudio Brook, Ana Luisa Peluffo, G. Retes, Tina Romero, I. Retes, Silvia Mariscal – **p.**: Conacine Uno – **o.**: Messico, 1977 – **dr.**: 98'.

Jörg Ratgeb, Maler (t.l.: J.R., pittore) – **r.**: Bernhard Stephan – **sc.**: Manfred Freitag, Jochen Nestler – **f.**: Otto Hanisch – **scg.**: Peter Wilde – **mo.**: Brigitte Krex – **m.**: Andrzej Korzynski – **int.**: Alois Svehlik, Margrit Tenner, Gunter Naumann, Olgierd Lukaszewicz, Malgorzata Braunek, Henry Hübchen, Rolf Hoppe, Marylu Poolman, Martin Trettau – **p.**: Helmut Klein, Rolf Martius per Defa-Film-Gruppo Berlino – **o.**: Germania Orient., 1977 – **dr.**: 101'.

The Last Wave (t.l.: L'ultima onda) – **r.**: Peter Weir – **asr.**: John Robertson, Ian Jamieson, Penny Chapman – **s.**: basato su un'idea di P. Weir – **sc.**: P. Weir, Tony Morphett, Petru Popescu – **f.** (Colore): Russell Boyd – **scg.**: Neil Angwin – **c.**: Annie Bleakley – **mo.**: Max Lemon – **m.**: Charles Wain – **int.**: Richard Chamberlain (David Burton), Olivia

Hammett (Annie Burton), Gulpilil (Chris Lee), Frederick Parslow (Rev. Burton), Vivean Gray (Dr. Whitburn), Nandjiwarra Amagula (Charlie), Walter Anagula (Gerry Lee), Roy Bara (Larry), Cedric Lalara (Lindsey), Morris Lalara (Jacko), Peter Carroll (Michael Zeadler), Athol Compton (Billy Corman), Hedley Cullen (il giudice), Michael Duffield (Andrew Potter), Wallas Eaton (dottore della Morgue), Jo England (la governante), John Frawley (il poliziotto), Jennifer de Greenlaw (la segretaria di Zeadler), Penny Leach (l'insegnante), Guido Rametta (Guido), Malcolm Robertson (Don Fishburn), Greg Rowe (Carl), Katrina Sedwick (Sophie Burton), Ingrid Weir (Grace Burton), Richard Henderson, Mery Lilley, John Meagher – **dp.**: Ross Matthews, Bev Davidson – **p.**: Hal McElroy, James MecElroy per Ayer Productions-MecElroy & McElroy Production-Derek Power, South Australian Film Corporation-Australian Film Commission – **o.**: Australia, 1977 – **dr.**: 106'.(fuori concorso).

Moritz, lieber Moritz (t.l.: Maurizio, caro Maurizio) – **r., sc.**: Hark Bohm – **f.**: Wolfgang Treu – **scg.**: Hans Zilman – **mo.**: Jane Sperr – **m.**: Klaus Doldinger – **int.**: Michael Kebschull, Kyra Mladeck, Walter Klosterfelde, Elvira Thom, Kerstin Wehlmann, Uwe Enkelmann, Dschingis Bowakow, Grete Mosheim – **p.**: Hamburger Kino Kompanie-H. Bohm Filmproductions KG – **o.**: Germania Occ., 1977 – **dr.**: 96'.

Ne naginiji se van (t.l.: Non sporgersi) – **r.**: Bogdan Zizic – **sc.**: Kruno Quien, B. Zizic – **f.**: Bramko Blazina – **scg.**: Zelimir Zagotta – **m.**: Ozren Depoto – **int.**: Ivo Gregurievic, Jadranka Stilin, Sabijan Sovagovic, Mira Banjac – **p.**: Jadran-Croatria Film – **p.**: Jugoslavia, 1977 – **dr.**: 102'.

Opening Night (La sera della prima) – **r.**: John Cassavetes – **asr.**: Lisa Hallas – **sc.**: J. Cassavetes – **f.** (Colore): Al Ruban – **scg.**: Brian Ryman – **c.**: Alexandra Corwin-Hankin – **mo.**: Tom Cornwell – **m.**: Bo Harwood – **dm., arrang.**: Booker T. Jones – **int.**: Gena Rowlands (Myrtle Gordon), Ben Gazzara (Manny Victor), John Cassavetes (Maurice Aarons), Joan Blondell (Sarah Goode), Paul Stewart (David Sanuels), Zohra Lampert (Dorothy Victor), Laura Johnson (Nancy Stein), John Tuell (Gus Simmons), Ray Powers (Jimmy), Louise Fitch (Kelly), Fred Draper (Leo), Katherine Cassavetes (Vivian), Lady Rowlands (Melva Drake), Sharon Van Ivan (Shirley), Briana Carver (Lena), Angelo Grisanti (Charlie Spikes), Meade Roberts (Eddie Stein), Eleanor Zee (Sylvia Stein), Carol Warren (Carla), John Finnegan, David Rowlands, Jimmy Christie, James Karen, Jimmy Joyce, Sherry Bain, Sylvia Davis Shaw, Peter Lampert, Peter Falk, Peter Bogdanovich, Seymour Cassel, Tony Roberts – **dp.**: Foster H. Phinney, Ed Ledding – **pe.**: Sam Shaw – **p.**: Al Ruban per Faces Distribution Corp. – **pa.**: Michael Lally – **o.**: U.S.A., 1977 – **dr.**: 143'.

Outrageous (t.l.: Oltraggioso) – **r.**: Richard Benner – **asr.**: John Ryan, Barbara Laffey – **s.**: basato sul romanzo «Making It», dalla collana «The Butterfly Ward», di Margaret Gibson – **sc.**: Richard Benner – **f.** (Eastmancolor): James B. Kelly – **scg.**: Karen Bromley – **c.**: D. Lynne Mackay, Michael Daniels – **mo.**: George Aplleby – **m.**: Paul Hoffert – **ca.**: «It Ain't Easy», «Ave Maria», eseguite da Cecile Frennette – **int.**: Craig Russell (Robon Turner), Hollis McLaren (Liza Connors), Richert Easley (Perry), Allan Moyle (Martin), David McIlwraith (Bob), Gerry Salsberg (Jason), Andreé Pelletier (Anne), Helen Shaver (Jo), Helen Hughes (signora Connors), Jonah Royston (Dr. Debboes), Richard Moffatt (Stewart), David Woito (Huster), Rusty Ryan (Jimmy), Martha Gibson, Trevor Bryran, Jackie Loren, Michael Daniels, Mike Ironside, René Fortier, Maxine Miller, Michel, Brent Savoy – **p.**: William Marshall, Hendrick J. Van der Kolk per Film Consortium of Canada-Canadian Film Development Corporation – **pa.**: Peter O'Brian – **o.**: Canada, 1977 – **dr.**: 100'.

Une page d'amour (t.l.: Una pagina d'amore) – **r.**: Maurice Rabinowitz – **sc.**: Yvette Michelems, M. Rabinowitz – **f.**: Jean-Jacques Mathy – **scg.**: Stéphane Collas – **mo.**: Jean-Claude Bonfanti – **m.**: Marc Hérouet – **int.**: Sami Frey, Geraldine Chaplin, Quentin Milo, Guy Pion, Monette Loza, Eve Bonfanti, Marcel Dalio, Denise Volny – **p.**: Metafilm, Bruxelles Cinopsis, Parigi – **o.**: Belgio-Francia, 1977 – **dr.**: 93'.

Las palabras de Max (t.l.: Le parole di Max) – **r.**: Emilio Martínez Lazaro – **sc.**: Elias

Querejeta, E.M.Lazaro — **f.**: Teo Escamilla — **scg.**: Antonio Belizon — **mo.**: Pablo Del Amo — **m.**: Luis de Pablo — **int.**: Ignacio Fernandez de Castro, Gracia Querejeta, Miriam Maetzu, Cecilia Villarean, Hector Alterio, Raul Sender, Maria de la Riva — **p.**: Elias Querejeta P.C: — **o.**: Spagna, 1977 — **dr.**: 97'.

Pas koji voleo vozove (t.l.: Il cane che amava i treni) — **r.**: Goran Paskaljevic — **sc.**: Gordan Mihic — **f.**: Aleksdar Petkovic — **scg.**: Dragoljub Ivkov — **mo.**: Olga Skrigin —**mo.**: Zoran Hristic — **int.**: Svetlana Bojkovic, Irfan Mensur, Bata Zivojinovic, Dusan Janicijevic, Pavle Vujisic — **p.**: Centar Film — **o.**: Jugoslavia, 1977 — **dr.**: 89'.

Il prefetto di ferro — **r.**: Pasquale Squitieri — **o.**: Italia, 1977 — **di.**: Cineriz (fuori concorso).

V. recensione di Claudio G. Fava in «Bianco e Nero», 1978, n. 1, p. 121 e altri dati a p. 154.

Rheingold — **r., s., sc.**: Niklaus Schilling — **f.** (Colore): Ernst Wild — **scg.**: Gretel Zeppel — **mo.**: Thomas Nikel — **m.**: Eberhard Schoener — **int.**: Rüdiger Kirschestein, Gunter Malzacher, Elke Haltaufderheide, Alice Treff, Reinhard Keilich, Alfred Baarovi, Petra Maria Gruhn, Franz Zimmermann, Ulrike Quien, Claudia Butenuth, Horst Pasderski, Dorothea Moritz, Axel Ganz, Walter Kraus, Michael Tietz, Claudius Kracht, Melanie Pianka, Oliver Butenuth — **p.**: Visual Filmproduktion Elke Haltaufderheide — **o.**: Germania Occ., 1977 — **dr.**: 91'.

Sextette — **r.**: Ken Hughes — **s.**: basato su un lavoro teatrale di Mae West — **sc.**: Herbert Baker — **f.**: James Crabe — **scg.**: James F. Clayton — **c.**: Edith Head — **cor.**: Marc Breax — **mo.**: Argyle Nelson — **m.**: Artie Butler — **int.**: Mae West, Timothy Dalton, Domde Luise, Tony Curtis, Ringo Starr, George Hamilton, Alice Cooper, Walter Pidgeon, George Raft — **p.**: Briggs-Sullivan Inc. — **o.**: U.S.A., 1977 — **dr.**: 89' (fuori concorso).

Shatranj ke Khilari (t.l.: I giocatori di scacchi) — **r.**: Satyajit Ray — **asr.**: Ramesh Sen, Santi Kumar Chatterji, Sandip Ray — **s.**: basato su un romanzo di Munshi Premchand — **sc.**: S. Ray — **d.**: S. Ray, Shama Zaidi, Saved Siddiqi — **f.** (Eastmancolor): Soumendu Roy — **f. pose**: Nemai Ghosh, S. Ray, Sumantra Ghoshal, Pablo Bartholomew — **an.**: Ram Mohan — **scg.**: Bansi Chandragupta — **c.**: Shama Zaidi — **cor.**: Birju Maharaj — **mo.**: Dulal Dutta — **m.**: S. Ray — **ca.**: Reba Muhuri, B. Maharaj, Calcutta Youth Choir — **disegni grafici**: Joseph St. Anne — **narratore**: Amitabh Bachchan — **int.**: Sanjeev Kumar (Mirza Sajjd Ali), Saeed Jaffrey (Meer Roshan Ali), Amjad Khan (Wajid Ali Shah, nababbo di Oudh), Richard Attenborough (generale Outram), Shabana Azmi (Khurshid), Farida Jalal (Nafeesa), Veena (Aulea Begum, madre di Wajid), David Abraham (Munshi Nadia), Victor Bannerji (Ali Naqi, primo ministro di Oudh), Farooque Shaikh (Aqil), Tom Alter (capitano Weston), Leela Mishra (Hiria), Barry John (Dr. Joseph Fayrer), Samarth Narain (Kalloo), Budho Advani (Imtaiz Hussain), Kamu Mukherji, Uttmram Nagar, Khairatilal Lahori, Pradip Shankar, Ashfaq Mirza, Amrit Bhushan Gujral, Ramesh Khosla, Shaik Farid, Madan Sudan — **dp.**: Bhanu Ghosh — **pe.**: Anil Chowdhury — **p.**: Suresh Jindal per Devki Chitra Productions — **o.**: India, 1977 — **dr.**: 128'.

Smirc Prezydenta (t.l.: La morte del presidente) — **r.**: Jerzy Kawalerowicz — **sc.**: Boleslaw Michalek, J. Kawalerowicz — **f.**: Witold Sobocinski, Jerzy Lukaszewicz — **scg.**: Wojciech Krzysztofiak, Adam Nowakowski — **mo.**: Wiestâwa Otocka — **m.**: Adam Walacinski — **int.**: Zszislaw Mrosewski, Marek Walczewski, Czeslaw Byszewski, Jerzy Duszynski, Tomas Zaliwski, Erwin Kohlund, Hans-Gerd Kubel — **p.**: Kadr — **o.**: Polonia, 1977 — **dr.**: 144'.

Taugenichts (t.l.: Buono a niente) — **r.**: Bernhard Sinkel — **s.**: basato sul romanzo «Aus dem Leben eines Taugenichts» di Joseph von Eichendorff — **sc.**: B. Sinkel, Alf Brustellin — **f.** (Colore): Dietrich Lohmann — **scg.**: Nicos Perakis — **c.**: Barbara Matthée — **mo.**: Dagmar Hirtz — **m.**: Hans Werner Henze — **int.**: Jacques Breuer, Eva-Maria Meineke, Wolfgang Reichmann, Mareike Carrière, Albina Tizi Adam, Sybul Schreiber, Mathias Habich — **p.**: Solaris Film-ABS — **o.**: Germania Occ., 1977 — **dr.**: 91'. (fuori concorso).

Toi ippon no michi (t.l.: La strada lontana) – **r.**: Sachiko Hidari – **sc.**: Ken Miyamoto – **f.**: Junichi Segawa – **scg.**: Shigeharu Ikuno – **mo.**: Keiichi Iraoka – **m.**: Minoru Miki – **int.**: Hisashi Igawa, S. Hidari, Yoshie, Ichige, Kenji Isomura, Masaaki Maeda – **p.**: S. Hidari per Hidari Production-Sindacato Nazionale Ferrovieri – **o.**: Giappone, 1977 – **dr.**: 114'.

Las truchas (t.l.: Le trote) – **r.**: José Luis Garcia Sanchez – **sc.**: J.L. G. Sanchez, Manuel Gutierrez Aragon, Luis Megiño Grande – **f.**: Magi Torruella – **scg.**: José Antonio de la Guerra – **mo.**: Eduardo Biurrun – **m.**: Victor Manuel – **int.**: Héctor Alterio, Mari Carrillo, Luis Politti, Lautaro Murua, Antonio Gamero, Manuel Huete, Juan Esterlich, Juan Amigo, Paloma Hurtago, Federico Mendez, Ofelia Angelica, Irina Kuberskaia – **p.**: Arandano – **o.**: Spagna, 1977 – **dr.**: 99'.

LA' DOVE FINISCE IL SOLE: AVORIAZ 1978

Giorgio Gosetti

Era l'occasione per il primo bilancio annuale sul problema della Fantasy; non era un'occasione da sprecare visto il rilancio in grande stile che la cinematografia americana ha tentato di questo genere sovvertendone le convenzioni piú radicate e rigettando il modello degli anni '50. Invece Avoriaz '78 ha forse accusato, tutto d'un colpo, il peso di una notorietà senza programma e non ha potuto offrire un quadro, per limitato che fosse. I pochi autori americani presenti hanno portato prodotti di un cinema sostanzialmente vecchio o del tutto manierato. Al primo genere appartiene per esempio *The Kingdom of the Spiders*, banale ritessitura della solita invasione delle tarantole omicide.
Alla commistione manierata dei generi fa invece capo *Ruby* dove si tenta un'impossibile fusione tra il *rétro* con colorazioni "nere" (una banda di killers degli anni '30) e le apparizioni parapsicologiche genere *Exorcist*. Insomma una discreta confusione in cui si sono persi anche film di onesto artigianato come quel' *The Savages Bees* che andrebbe rivisto per la sapienza dei trucchi e per la capacità di recuperare la fantascienza ecologica senza voli pindarici né false pretese.

In questo panorama piuttosto depressivo - si pensi che il modestissimo *Holocaust 2000* non ha sfigurato - i pochi film di qualità hanno fatto spettacolo. Prima di accennarli brevemente rimane da lamentare che anche in queste eccezioni non si sia ritrovato nulla dei grandi filoni della nuova fantasy, sicché si è trattato di episodi inevitabilmente sporadici.
Le doti di Peter Weir si conoscevano bene dal suo precedente *Picknick at Hanging Rock*. Il riconoscimento che ha ricevuto ad Avoriaz lo premia in effetti piú per la totalità della sua opera che per il nuovo *The Last Wave*.
Si tratta infatti di un film riuscito solo a metà, di cui è giusto ricordare le cose indovinate perché il risultato complessivo è comunque eccellente. Storia di un avvocato di Sydney, coinvolto nel processo per un misterioso omicidio tribale, *The Last Wave* riesce a trasmettere gli echi di un mondo in cui la tradizione aborigena vive da sempre a contatto con l'apocalisse e la Grande Fine. Per gli europei si tratta di un'esistenza imprerscrutabile, la cui conoscenza può distruggere la certezze oltre alla vita. Tra le due culture, quella della logica (europea) e quella della mente (aborigena) non c'è dubbio che la prima possa correre il pericolo della distruzione, mentre la seconda sia destinata ad insidiare per sempre la tranquillità del mondo "civile".

The Last Wave
di P. Weir
(Australia)

Piuttosto ignorato è apparso *Demon Seed* (uscito in Italia con il titolo «Generazione Proteus») della ritrovata Julie Christie. Espressione di un fantascientismo che ha già le sue radici nell'appena domani, si tratta di un prodotto a nostro avviso sproporzionato alle attese ed allo sforzo produttivo. Fiacco nel ritmo, appena accurato negli effetti, sviluppa la tesi della vita artificiale (il calcolatore che feconda la donna) senza trovare una vera motivazione di racconto. L'abilità della Christie si concentra quindi totalmente sull'unico appiglio della pericolosa scalata: il desiderio/orrore di dare vita ad una creatura perfetta.

Demon Seed
di D. Cammell
(U.S.A.)

Festival delle attrici dunque piú che dei film. Oltre alla Christie, hanno fatto ottima figura la Piper Laurie di *Ruby* e soprattutto la Farrow di *Full Circle*. Film inglese di solidissimo impianto, tutto percorso dal respiro di James e dal demoniaco bambino, si tratta di un'opera interessante, capace di mettere in vetrina, ancora una volta, il grande professionismo della produzione inglese. La Farrow torna sugli scudi con un'interpretazione vicina alla se stessa di *Rosemary's Baby* e alla Hepburn di *Gli occhi della notte*. I comprimari fiaccano buona parte del faticoso lavoro dell'attrice fino alla fatale sorte...
Brevi note per i due film amati da critici: *L'ange et la femme* ci è sembrato un saggio di calligrafia, originale, ma incapace di vantare l'inutile della fantasy; sempre disperso invece a cercare agganci col reale e motivazioni che non servirebbero. Vi si rivede una Carol Laure (Emanuelle) statuaria, ma almeno piú interessante e disponibile del solito. Quanto a *Eraserhead* c'è da piangere al pensiero che tutti i "Cahiers" si delizino a simile artigianato da salotto ideato per scimmiottare Welles e l'archeologia del cinema. Dire che il modesto filmino «riscopre la poetica dei grigi!» ci sembra davvero troppo. Non sarebbe la prima volta che i giudizi della critica francese precorrono intelligentemente i tempi, ma qui il pastiche tra surrealismo ed ebetismo ci pare assolutamente irrecuperabile. Onore al

Eraserhead
di D. Lynch
(U.S.A.)

merito di Lynch comunque, capace di sprecare intorno alla sua amata creatura (il film) ben cinque anni della sua vita.

Photo Souvenir di E. Séchan (Francia)

Spiace, e va detto a conclusione della carrellata, che nessuna menzione venga fatta circa *Photo Souvenir*, un breve lavoro scritto da J.C. Carrière per FR3, la terza antenna televisiva francese. Ce ne lamentiamo perché una menzione ad Avoriaz avrebbe avuto forse il merito di stimolare qualche distributore a mettere in circolazione il film che è tra i piú originali del settore.
Girato con una tecnica asciutta e realista, inanella ipotesi e pensieri intorno alla capacità degli oggetti di trattenere memoria ed esprimere il futuro imminente. Potete immaginare da soli che cosa accada quando l'oggetto in questione sia una macchina fotografica ed il messaggio che comunica al proprietario, la morte in attesa.

I premi

Gran Premio a *The Last Wave* di Peter Weir (Australia)
Premio speciale della giuria a *L'ange et la femme* di Gilles Carle (Canada)
Premio della Critica a *Eraserhead* di David Lynch (U.S.A.)
Premio speciale a *Full Circle* di Richard Langeraine (Gran Bretagna-Canada)

I film

L'amour monstre de tous les temps – **r.**: Walérian Borowczyk – **p.**: Argos Film – **dr.**: 15' (documentario fuori concorso).

L'ange et la femme – **r.**: **sc.**: Gilles Carle – **f.** (Bianco e Nero): François Protat – **scg.**: Michael Hamel – **mo.**: Ophera Hallis – **m.**: Lewis Furey – **so.**: Henry Blondeau – **int.**: Carole Laure (Fabienne), L. Furey (Gabriel), Jean Comtois, Stephen Lack, G. Léo Gagnon – **pe.**: Stephen J. Roth – **p.**: RSL Montréal-Robert Lantos – **o.**: Canada, 1977 – **dr.**: 90'.

Cinderella – **r.**: Michael Pataki – **asr.**: Richard Band – **sc.**: Frank Ray Perilli – **f.** (Panavision, Colore DeLuxe): Joseph Mangine – **scg.**: Sherman Laudermik – **c.**: Christine Boyar – **cor.**: Russell Clark – **mo.**: Laurence Jacobs – **m.**: Andrew Belling – **ca.**: Lee Arries – **int.**: Cheryl Smith (Cinderella), Yana Nirvana (Drucella), Marilyn Corwin (Marbella), Jennifer Doyle (la zia), Sy Richardson (fata madrina), Bret Smiley (il principe), Kirk Scott (Lord Chamberlain), Buckley Norris (il re), Pamela Stonebrook (la regina), Jean-Claude Smith (ambasciatore svedese), Shannon Korbel (la moglie dell'ambasciatore), Elizabeth Halsey, Linda Gildersleeve (ragazze della fattoria), Robert Stone (il padre delle ragazze), Mariwin Roberts, Roberta Tapley (figlie del cacciatore), Gene Wernikoff (il cacciatore), Bobby Herbeck (il buffone di corte), Frank Ray Perilli (ambasciatore italiano), Joe X. Cantu, Larry Isemberg, Bob Leslie, Dei Silver, Susan Hill, Lois Owens, Jamie Lynn, Jenny Charles, Dwight Krizman, Bill S. Mason – **dp.**: Dan Willis – **p.**: Lenny Shabes, Ronald Domond – **p.**: Charles Band per Group One – **o.**: U.S.A., 1976 – **dr.**: 87' (fuori concorso).

Death Trap (Quel motel vicino alla palude) – **r.**: Tobe Hooper – **asr.**: Ron Smith, Jeff Kibbee, Louie Laeless – **s.**: T. Hooper – **ad.**: Kim Hnekel – **sc.**: Alvin L. Fast, Mardi Rustam – **f.** (Colore): Robert Caramico – **scg.**: Marshall Reed – **c.**: Greg Tittinger, Jane Mancbach – **mo.**: Michael Brown – **m.**: T. Hooper, Wayne Bell – **ca. radio.**: Rick Casual, Eddie Bailes, Cam King, Linda Casady, Jay White, Rick Smith, Oscar De Leon & Napoleon Colombo, Al Bolt – **alligatore e coccodrillo meccanico:** Bob Mattey – **ammaestratore cane:** Lou Schumacher – **int.**: Neville Brand (Judd), Mel Ferrer (Harvey Wood), Carolyn Jones (Miss Hattie), Marilyn Burns (Faye), William Finley (Roy), Stuart Whitman (sceriffo Martin), Roberta Collins (Calra Wood), Kyle Richards (Angie), Robert Englund (Buck), Crystin Sinclaire (Libby Wood), Janus Blyth (Lynette), Betty Cole (Ruby), Sig Sakowicz (deputato Girth), Ronald W. Davis, Christine Schneider' David Hayward, David "Goat" Carson, Lincoln Kibbee, James Galanis, Tarja Leena Halinen, Caren White, Valerie Lukeart, Jeanne Reichert – **dp.**: Sheldon Lee – **pe.**: Mohammed Rustam – **p.**: Mardi Rustam, Alvin L. Fast per Mars Production Corporation – **pa.**: Larry Huly, Robert Kantor, S. Lee – **o.**: U.S.A., 1976 – **di.**: Fida Cinematografica – **dr.**: 90' (fuori concorso).

Demon Seed (Generazione Proteus) – **r.**: Donald Cammell – **o.**: U.S.A., 1977 – **di.**: C.I.C.

V. altri dati in «Bianco e Nero», 1978, n. 2, p. 153.

Eraserhead – r., s., sc.: David Lynch – **f.**: Frederick Elmes, Herbert Cardwell – **mo.**: D. Lynch – **organo a canne**: "Fats" Wazller – **ca.**: «Lady in the Radiator» di Peter Ivers, eseguita dall'autore – **so.**: Alan R. Splet – **int.**: John Nance (Henry Spencer), Charlotte Stewart (Mary), Allen Joseph (Bill), Jeanne Bates (la madre di Mary), Judith Anna Roberts, Laurel Near, V. Phipps-Wilson, Jack Fisk, Jean Lange, Thomas Coulson, John Monez, Darwin Joston, Neil Moran, Hal Landon jr., Jennifer Lynch, Brad Keller, Peggy Lynch, Doddie Keller, Gill Dennis, Toby Keller, Raymond Walsh – **dp.**: Doreen G. Small – **p.**: D. Lynch per D. Lynch-American Film Institute Center-Advanced Film Studies – **o.**: U.S.A., 1976 – **dr.**: 100'.

Full Circle – r.: Richard Loncraine – **asr.**: Tony Thatcher, Gerry Gavigan – **s.**: basato sul romanzo «Julia» di Peter Straub – **ad.**: Harry Bromley Davenport – **sc.**: Dave Humphries – **f.** (Eastmancolor): Peter Hannan – **scg.**: Brian Morris – **c.**: Susan David – **mo.**: Ron Wisman – **m.**: Co.in Towns – **ca.**: «Speedy Gonzales» di David Hill, Buddy Kaye, Ethel Lee, eseguita da Pat Boone; «My Boyfriend's Back» di Robert Feldman, Gerald Goldstein, Richard Gottehrer, eseguita da The Angels – **int.**: Mia Farrow (Julia Lofting), Keir Dullea (Magnus Lofting), Tom Conti (Mark), Jill Bennett (Lily), Robin Gammell (David Swift), Cathleen Nesbitt (signora Rudge), Anna Wing (Rose Flood), Edward Hardwicke (capitano Paul Winter), Mary Morris (Greta Braden), Pauline Jameson (Claudia Branscombe), Peter Sallis (Geoffrey Branscombe), Arthur Howard (signor Piggott), Damaris Hayman (signorina Pinner), Susan Porrett (signora Ward), Sophie Ward (Katie Lofting), Hilda Fennemore (Katherine), Yvonne Edgell (nipote della signora Flood), Nigel Havers (il fattore), Dennis Lill (il dottore), Ann Mitchell (donna nel parco), Michael Bilton (il commesso), John Tinn (un cliente), Robert Farrant, Elizabeth Weaver, Susan Hibbert, Julian Fellows, Oliver Maguire, Samantha Gates – **dp.**: Peter Bennett – **pe.**: Julian Melzack – **p.**: Peter Fetterman, Alfred Pariser per Fetter Productions, Londra/Classic Film Insutries, Montreal – **pa.**: Hugh Harlow – **o.**: Gran Bretagna-Canada, 1976 – **dr.**: 97'.

Holocaust 2000 – r.: Alberto De Martino – **o.**: Italia-Gran Bretagna, 1977 – **di.**: Fida Cinematografica (fuori concorso).

V. altri dati in «Bianco e Nero», 1978, n. 2, p. 153.

Kingdom of the Spiders – r.: John "Bud" Cardos – **asr.**: Larry Kostroff, John Barnwell – **s.**: Jeffrey M. Sneller, Stephen Lodge – **sc.**: Richard Robinson, Alan Caillou – **f.** (Colore): John Morrill – **scg.**: Rusty Rosene – **mo.**: Steve Zaillian, Igo Kantor – **m.**: I. Kantor – **ca.**: «Peaceful Verde Valley», « Things I Treasure», «Green Side of the Mountain» di Dorsey Burnette, cantate dall'autore – **consulente tecnico:** Dr. Elbert L. Sleeper – **controfigure:** Bill Foster, Richard Brown – **volo acrobatico:** Bill Copeland – **int.**: William Shatner (Rack Hansen), Tiffany Bolling (Diane Ashley), Woody Strode (Walter Colby), Lieux Dres-

sler (Emma Washburn), David McLean (sceriffo Gene Smith), Natasha Ryan (Linda Hansen), Marcy Lafferty (Terry Hansen), Altovise Davis (Birch Colby), Joe Ross (Vern Johnson), Adele Malis (Betty Johnson), Roy Engel (maggiore Connors), Hoke Howell (Earl Forbes), Whitey Hughes (il barone), Bill Foster (Clyde), Jay Lawrence (il deputato), Bettie Bollin (Mildred), Juanita Merritt (la cameriera), Nadia Caillou, Valla Rae McDade, Jon-Jon – **pe.**: Henry Fowbnes – **p.**: I. Kantor, Jeffrey M. Sneller per Arachnid Productions-Dimension Pictures – **pa.**: J. Bond Johnson – **o.**: U.S.A., 1977 – **dr.**: 95'.

The Last Wave – **r.**: Peter Weir – **o.**: Australia, 1977.

V. altri dati in questo fascicolo, a p. 105.

Photo souvenir – **r.**: Edmond Séchan – **sc.**: E. Séchan, Jean Claude Carrière – **f.**: Guy Delattre – **m.**: Georges Delerue – **int.**: J. C. Carrière, Vania Vilers, Danièle Ayme, Ginette Mathieu, Bernard Lecocq, Jean Paul Venel – **p.**: FR3 Lyon – **o.**: Francia, 1977 – **dr.**: 90'.

The rat saviour – **r.**: Krsto Papic – **s.**: basato su un racconto di Aleksandar Grin – **sc.**: Ivo Bresan, K. Papic – **m.**: Brane Zivkovic – **int.**: Ivica Vidovic, Marjana Majurec, Relja Basic, Babijan Sovagovic, Lija Ivezic – **p.**: Jadran Films – **o.**: Jugoslavia – **dr.**: 85'.

Rhinoceros – **r.**: Tom O'Horgan – **sc., d.**: Eugene Ionesco – **int.**: Gene Wilder, Karen Black, Zero Mostel – **o.**: U.S.A. – **dr.**: 101'.

Ruby – **r.**: Curtis Harrington – **asr.**: Walter Donahue – **s.**: Steve Krantz – **sc.**: George Edwards, Barry Schneider – **f.**(Colore): William Mendenhall – **scg., c.**: Tom Rasmussen – **mo.**: Bill Magee – **m., dm., arrang.**: Don Ellis – **ca.**: «Ruby» di D. Ellis, Don Dunn, cantata da D. Dunn; «Love's So Easy» di D. Ellis, Sally Stevens – **int.**: Piper Laurie (Ruby Claire), Stuart Whitman (Vince Kemper), Roger Davis (Doc Keller), Janit Baldwin (Leslie Claire), Crystin Sinclaire (Lila June), Paul Kent (Louie), Len Lesser (Barney), Jack Perkins (Avery), Edward Donno (Jess), Sal Vecchio (Nicky), Fred Kohler (Jake Miller), Rory Stevens (Donny), Raymond Kark (1° uomo), Jan Burrell (1ª donna), Kip Gillespie (Herbie), Tamar Cooper (donna "A"), Stu Olson (uomo "A"), Patricia Allison, Mary Robinson, Michael Alldredegel Allison Hayes – **dp.**: Penny L. Vaughn – **pe.**: Steve Krantz – **p.**: George Edwards per S. Krantz Productions – **o.**: U.S.A., 1977 – **dr.**: 85'.

The Savage Bees – **r.**: Bruce Geller – **asr.**: Scott U. Adam – **sc.**: Guerdon Trueblood – **f.** (Colore): Richard Glouner – **c.**: Bucky Rous – **mo.**: George Hivwly, Bud Friedgen – **m., dm.**: Walter Murphy – **es. delle api, consiglieri tecnici**: Norman Gary, Kenneth Lorensen – **int.**: Ben Johnson (sceriffo MacKew), Michael Parks (Dr. Jeff Durand), Gretchen Corbett (Jeannette Devereux), Paul Hecht (Dr. Rufus Carter), Horst Buchholz (Dr. Jorge Mueller), Bruce Franch (tenente di polizia), James Best (deputato Pelligrino), David L. Gray (guardia costiera), Richard Charles Boyle (capo guardia costiera)a Elliott Keener (nostromo), Boardman O'Connor (capitano), Danny Barker (autista del taxi), Don Hood (deputato Churn), Bill Holliday (deputato Stilt), Carol Sutton (signora Compher), Tiffany Gautier Chase (Julie Compher), Shirl Cieutat (signora Bryant), Judy Langford (intervistatrice della Televisione), Lyla Hay Owen (signora McKew), James Bowers, Sylvia "Kuumba" Williams, Tom Smith Alden, Christine Ellsworth, Kenneth Lorenzen, Wayne "V" Mack, Jack L. Morrison, Dr. Norman Gary, Cary Wilmot Alden – **dp.**: Lee Rafner – **pe.**: Don Kirshner, Merrill Grant, Alan Landsburg – **p.**: B. Geller per A. Landsburg Productions-Don Kirshner Productions-Columbia – **p.**: U.S.A., 1976 – **dr.**: 90'.

NOTE

P. Lilienthal: a piccoli passi verso l'utopia

C'è un modo di far politica - ed è, senza dubbio, l'unico possibile se si vuole uscire dalla pura e semplice enunciazione propagandistica di principi senza cadere nel "politico-romanzato" che nell'ultimo decennio ha inflazionato i nostri schermi - e consiste nel far scaturire dai fatti stessi, dal documento, le possibilità di modificare il reale.
E' questo il modo di Peter Lilienthal, del quale sono stati proiettati a Roma dal 24 al 27 gennaio scorso (al Politecnico) quattro film, a iniziativa del Goethe Institut che continua a svolgere una interessante attività di diffusione degli autori del "Giovane Cinema Tedesco".
Un modo, comunque, non esente da momenti di pessisismo. In Malatesta, *infatti, il film presentato a Cannes nel 1969, ispirato a un episodio del soggiorno a Londra nel 1910 dell'anarchico italiano, il mito della non violenza, fondamento dell'anarchia, urta contro la "violenza" della realtà e si riveste dei malinconici colori dell'utopia, in un alternarsi di toni sbiaditi e tenui e di brani di vecchi film inseriti nel corso della narrazione.*
Diverso il peso degli avvenimenti cileni, dalla speranza che predette l'affermarsi di Allende agli orrori della dittatura militare, ai quali sono dedicati due film, La vittoria *(1973) e* Esrlerrscht Ruhe in Land *(t.l.: Nel paese regna la calma, 1975), e dei quali Lilienthal, vissuto per tanti anni in Uruguay, pur conoscendo direttamente e amando l'America Latina come i suoi abitanti, ci dà una visione filtrata da una cultura diversa, in un piú generale impegno di promozione umana, contro ogni violenza, che nulla toglie alla particolarità dei problemi, senza la retorica e la tendenza alla celebrazione epica tipica dei film cileni. Una visione dalla quale scaturisce, tuttavia, con forza, dalla nuda realtà dei fatti, la presa di coscienza individuale e collettiva del popolo cileno.* La vittoria *è infatti la storia, nel*

quadro della campagna elettorale da cui uscí vincitore Allende, di una ragazza di Santiago che passa dall'indifferenza piccolo borghese alla consapevolezza che la conoscenza è il primo mezzo per la partecipazione all'attività politica e si dedica all'insegnamento agli analfabeti. E in Es herrscht Ruhe in Land, *la constatazione del particolare tipo di lotta condotta dalla dittatura militare contro il proprio popolo, come se si trattasse di una guerra contro una nazione straniera, si fa solidarietà collettiva, in un paese semideserto perché la maggior parte dei suoi abitanti sono stati arrestati o sono morti.*

L'esperienza cilena influisce positivamente nella considerazione anche degli avvenimenti europei, come appare da Hauptlehrer Hofer *(t.l.: Il Professor Hofer, 1974), film dedicato ai tanti ostacoli che, sullo scorcio del secolo, un insegnante deve superare per poter esercitare la propria professione in un piccolo paese dell'Alsazia senza una scuola attrezzata e con tanti ragazzi sottratti all'educazione dallo sfruttamento capitalista e impiegati nelle fabbriche. Anche se, sopraffatto da interessi e grettezze, Hofer sembra alla fine fallire in pieno e vede distrutta la nuova scuola che con tanta fatica è riuscito a costruire, una piccola traccia del suo passaggio rimane nei ragazzi ai quali ha inculcato la volontà di conoscere. Sono queste piccole tracce, appunto, i segni di un faticoso e graduale avvicinarsi all'utopia.*

Un cinema, quindi, denso di problemi e di speranze e un regista dallo stile secco, che gli viene da una lunga attività di documentarista, senza concessioni al "romanzesco", diversissimo dagli altri esponenti del "Giovane Cinema Tedesco", che fanno d'altronde, come è noto, ciascuno "parte per se stesso", non esistendo un indirizzo comune se non quello di uscire dall'immobilità della tradizione.

Un modo di fare cinema, in definitiva, che nel momento stesso in cui s'impegna si muove. Come la vita.

Maria Fotia

I FILM

DER AMERIKANISCHE FREUND
(L'amico americano)

r.: Wim Wenders - o.: Repubblica Federale Tedesca, 1977

V. altri dati in «Bianco e Nero» 1977, n. 3 (Cannes '77) p. 120.

Strenui frequentatori di Goethe e del suo "Bildungsroman", i nuovi tedeschi non disdegnano le incursioni nello scaffale minore della paraletteratura, mostrando anzi spiccate predilezioni per il romanzo poliziesco, assunto come disponibile traliccio di ambiguità e di apparenze, come flessibile intreccio di figure proverbiali e di luoghi deputati da mettere a soqquadro, con soperchieria insieme tempestiva e insinuante, una specie di percorso di guerra che appare e scompare. Dànno l'idea di aver meditato a lungo (e fastidiosamente colti come sono, in quel modo erudito e professorale proprio agli alemanni, tutto è possibile) sulla vecchia «Defence of detective stories» di Chesterton, almeno laddove celebra nel romanzo poliziesco «l'Iliade della grande città» («Le luci della città brillano attorno al protagonista come gli occhi di innumerevoli fantasmi: sono le custodi di un segreto che l'autore conosce, ma che il lettore non ha ancora scoperto... non c'è selciato e strada, non c'è mattone o muro che non sia un simbolo esplicito, un messaggio di un uomo a un altro uomo, un messaggio preciso come un telegramma o una cartolina postale...»). Sono espressioni che ben si attagliano al Wenders di *Alice in den Städten* (1973), in cui il tema del viaggio, della peregrinazione piena di illuminazioni e di rivelazioni si salda alla "poesia urbana", alla tematizzazione inquietante e problematica della città, groviglio di acciaio e di cemento, luogo d'incontro di strutture soverchianti e di percorsi obbligati; ma anche al Wenders di questo *Der amerikanische Freund*, che rivisita i temi del viaggio, della città, dell'amicizia virile, del rischio della vita e della paura della morte con un senso crescente di inquietudine, una sorta di brivido febbricitante dominato da soprassalti d'angoscia.

S'è detto della propensione per il poliziesco, ma bisogna aggiungere che la scelta di Wenders non è caduta su un "mistery" di ascendenza anglosasso-

ne, o su un prototipo dell' "hard-boiled", ma su «Riple's Game» di Patricia Highsmith, una scrittrice singolare e appartata, un caso a sé nelle vicende di un genere che accomuna abusivamente orditori di trame scatenate e rutilanti, meticolosi ingegneri del crimine mozzafiato, sornioni allestitori di macchine-di-spettacolo astute come macchine-da-guerra. I romanzi della Highsmith (una texana del '21, autrice di una dozzina di libri, di cui solo «Stranger on a Train», «The Sweet Sickness», e ora «Ripley's Game», tradotti in Italia) hanno tutte le caratteristiche per suscitare l'ammirazione di Greene e mandare in bestia Chandler: se per Greene si tratta di un «poeta dell'angoscia», che evoca «un mondo a sé, in cui la claustrofobia gareggia con l'irrazionale, un mondo diverso da quello che crediamo di conoscere e tuttavia piú reale della casa di fronte»; per Chandler è una pasticciona confusionaria, che non sa cosa sia un buon soggetto (chiamato da Hitchcock per sceneggiare *Stranger on a Train*, se ne andò via sbattendo la porta, dopo aver sentenziato che «l'intreccio era completamente idiota»). Se Hitchcock s'era avvicinato a «Strangers on a Train» (su cui non si sbilancia molto, limitandosi a dire che nel romanzo aveva intravisto del «materiale che andava bene per lui») sedotto soprattutto dal luogo in cui si svolgeva una parte dell'azione: un treno, c'è maggiore sintonia tra la scrittrice americana e il regista tedesco, che si sente coinvolto, preso dai suoi romanzi. «Al contrario dei libri polizieschi correnti, in cui i personaggi sono mossi dall'azione e dallo svolgimento del racconto, piuttosto funzioni che autentici inizi di una storia», ha dichiarato Wenders, «i romanzi di Patricia Highsmith sono il centro da cui si muove un racconto. Il "motore" della storia sono le paure, le piccole viltà, i piccoli errori che ciascuno di noi conosce anche troppo bene, tanto che non ci si fa piú caso... Da una piccola menzogna innocente, da un tradimento piú meschino che colpevole, scaturisce a un tratto una storia orribile...».
La «rivelazione della verità attraverso la finzione» percorre da un capo all'altro il traliccio narrativo del film, imperniato sul corniciaio e restauratore amburghese Jonathan Zimmerman e sulla sua improvvisa scoperta di essere affetto da leucemia e di aver ancora pochi mesi di vita. In una galleria s'incontra con Tom Ripley, un ambiguo mercante d'arte americano, il quale viene a sapere per caso della sua condizione e suggerisce a un gangster di usare Jonathan, che ormai non ha niente da perdere, come killer. Dapprima l'idea sembra assurda e la reazione di Jonathan, che non ne vuole sapere, lo conferma. Ma la proposta lo rode dentro. Finisce con l'accettare, pensando cosí di assicurare una maggiore tranquillità economica a moglie e figlio. Si reca a Parigi dove nei sotteranei del métro compie la missione, per tornare subito a casa, credendo di poter riprendere la vita di prima. Ma gli viene commissionato un secondo delitto, che dovrà aver luogo sul Trans-Europa Express. Gli viene in soccorso Tom Ripley, il quale, preoccupato degli esiti della sua singolare segnalazione, teme per la vita del sicario dilettante. Solo con il suo aiuto, Jonathan potrà portare a buon fine anche la seconda missione e aver la meglio sulla banda, che ha tirato fuori le unghie: ma ormai la parabola di Jonathan è giunta alla fine, la tregua che la malattia sembra avergli concesso è scaduta.
Non occorre pagare oltre il nostro tributo al feticcio della trama (e questa volta forse piú inadempiente del solito dinanzi a un film che scorre via impassibile sugli avvenimenti apparentemente piú drammatici, per dedicarsi alle sfumature, alle emozioni, alle pause, ai silenzi, secondo i moduli fenomenologici dell'anti-romanzo, sempre un po' irraccontabile), è meglio dire subito che le direzioni in cui s'impegna il lavoro del regista riguardano soprattutto due blocchi paralleli, destinati presto a confluire uno nell'altro. Si tratta anzitutto di Jonathan, che ha per molti aspetti l'andatura quieta e ripiegata del tran-tran quotidiano, i colori smorti dell'improblematicità: lo sfondo giusto per far scoppiare il bubbone terribile della

morte prossima, una sciabolata che prima lo annichilisce, ma poi lo scuote da cima a fondo. Il ritratto del corniciaio non segue tanto la strategia psicologica di questa rivelazione, ma il percorso, in qualche modo esemplare e paradigmatico, di un "morto in permesso" che solo quando comincia a sentirsi sotto le ali della terribile signora accetta paradossalmente di "dare la morte" (e l'intreccio tra la salute del sicario e le modalità di svolgimento del suo mandato è tra gli aspetti piú curiosi e azzeccati del traliccio narrativo, che fa coincidere le visite di grandi specialisti con l'esecuzione dei delitti). La figura di Tom Ripley s'impernia sulla sua ubiquità di mercante d'arte che fa la spola tra Europa e America, sulla sua precarietà di americano "extra moenia", con la vocazione dello sradicato, del pesce fuor d'acqua. Il fatto che curi gli interessi di un pittore, il quale fa il morto per alzare le quotazioni delle sue tele, gli attribuisce una qualche docenza sui meccanismi della vita e della morte in questo lungo tramonto del capitalismo, come dire sui meccanismi del mercato, sulla merce e la sua reificazione, che trasforma il vivo in morto. Ripley ha la scoperta consapevolezza degli inquieti, per cui il problema dell'identità è un antico rovello, un bruciore tenace che ha già inflitto numerose ferite. Si faccia caso alla sua reazione sproporzionata allo sgarbo di Jonathan, che riguarda la sua nomèa di mercante equivoco, la sua aureola di ambiguità, quello che gli altri sussurrano di lui a mezza voce: certo, suscettibilità di chi ha la coda di paglia, ma anche pareggio crudele di chi ricorre alla rivelazione che scortica il vivo che non sa di essere morto. Ma si veda anche il suo esplicito interrogarsi, il suo sofferto domandare, la sua precarietà di voce nel deserto che si affida alle cassette della registrazione per confortarsi sulla sua esistenza, per fronteggiare in qualche modo il "labirinto dell'alienazione": «So sempre meno chi sono, e chi sono gli altri», dice Ripley, capovolgendo il "cogito" secondo i moduli ormai canonici del "problème d'autrui", il cui l' "io" e il "tu" si perdono assieme. I percorsi del "presunto vivo" e del "presunto morto" s'incontrano come possono incontrarsi chi è prigioniero di un ordine apparente, di una norma superficiale, di un reticolo di apparenze soddisfatte e chi è imprigionato nel disordine, nell'ubiquità, nel suo giocare fuori delle regole, ai margini, nel suo far la spola tra dentro e fuori la norma. Se Ripley si espone sino a punto di trasformarsi da ambiguo "committente" (era stato precettato lui per primo come sicario, e il corniciaio va al suo posto) in "buon samaritano", finendo quasi con il credere di aver trovato tutt'insieme se stesso e gli altri in uno slancio di altruismo, Jonathan nell'estrema incentivazione di consapevolezza a cui lo conduce la sua condizione, nel suo "viaggio verso la morte", vede franare il suo piccolo mondo di apparenze, i sentimenti dell'ordine borghese in cui sino allora era vissuto (la prima a crollare è l'esile figura della moglie, che resta estranea a questa parte del viaggio, messa alle corde da qualcosa che le sfugge, da tutto quello che le viene nascosto, taciuto).

Certo le donne sono un po' ai margini nell'universo di Wenders, che si apre indulgente al motivo dell'amicizia virile, sempre in sospetto di omosessualità, del resto canonico per un cineasta di ascendenze tipicamente "americaniste" (nonostante le esagerazioni che gli vengono imputate, la tesi di Fiedler, il Fiedler di «Love and Death in the American Novel», resta piú suggestiva), e al tema della politecnìa artigianale come grande risorsa contro la congiura della modernizzazione, i fasti ormai autunnali della tecnocrazia (questi tedeschi danno un po' sempre l'idea di aver letto piú Spengler che Weber, attratti dalle grandi ipotesi onnicomprensive, dai grimaldelli buoni per tutti gli usci piú che dalle spiegazioni minute, dalle analisi empiriche).

Sarebbe sbagliato pensare che i due piani dell'intreccio "poliziesco" e della rivelazione "esistenziale" siano scanditi una volta per tutte, in modo da poter dire fin qui arriva il "giallo", qui comincia «la contemplazione della vita e del-

la morte», lo spazio problematico in cui il regista stesso iscrive il film. Sono piuttosto due piani che s'intrecciano tra di loro, che slittano continuamente uno sull'altro, ora s'incontrano, ora s'allontanano. Il "giallo" sembra per molta parte solo un pretesto per innescare il meccanismo di una rivelazione piú importante: e in effetti, dopo le premesse iniziali e l'ingarbugliarsi dei primi snodi narrativi, il succedersi delle varie azioni e delle trasferte criminali del protagonista, gli elementi "gialli" vengono come messi da parte, per far posto all'apertura a raggiera di un secondo blocco, che colloca decisamente a un livello diverso, esplicitamente "altro", piú profondo. Ma dal secondo delitto in poi, quando ci si aspetterebbe che Wenders si disponesse a tirare le fila dello scrutinio ulteriore a cui ha sottoposto personaggi e vicenda, è di nuovo il "giallo" che torna in primo piano e conduce il gioco, non piú con le sofisticate sottigliezze del "mistery" ma con i colpi di grancassa e gli effetti plateali del "Kriminalroman". Cosa pensare di un "thriller" che, fino a quel momento – poniamo – dalla parte di Hawks (e il modello a cui esplicitamente Wenders sembra rifarsi non è tanto il poliziesco di tradizione letteraria ma il "film noir" americano, con il peso che vi hanno gli esterni metropolitani, il narrare per blocchi, il gusto per l'ellissi: tutta una "retorica" ben presente nel film, sia pure rifatta con andature insieme piú nervose e composte, in qualche modo pittoricamente atteggiate secondo stilemi iperrealistici), sbandi improvvisamente non tanto dalla parte di Hitchcock (il cui "grand guignol" ha sempre qualcosa di alchemico, di arabeschi scanditi secondo funzionalità, di trappole precise al millimetro, tra il bilancino del farmacista e il cappello del prestigiatore: e qualche segno di ammirazione per il maestro si avverte semmai nei rigorosi meccanismi della prima parte, e ancora nella civetteria di affidare il ruolo del pittore a Nicholas Ray e di utilizzare una sfilza di colleghi, come Samuel Fuller, Daniel Schmid, Jean Eustace, Peter Lilienthal nei ruoli dei gangster, perché, dice Wenders, «i registi sono gli unici gangster che conosco, gli unici ha hanno diritto di vita e di morte sui loro personaggi»), ma dalla parte di Edgar Wallace? Boileau-Narcejac (due che se m'intendono) nel loro "baedeker" non hanno esitato a definire la Highsmith «l'autore piú completo del romanzo poliziesco contemporaneo, l'unico a cui sia riuscito di realizzare la sintesi di "romanzo" e "vicenda poliziesca"». E ancora: «Qui tocchiamo il limite, sottile e pressoché indefinibile, che separa il romanzo dal romanzo poliziesco: quando i personaggi interessano per quello che "sono" e non per quello che "fanno", stiamo già uscendo dal romanzo poliziesco. Patricia Highsmith cavalca questa linea di confine con la tendenza a cadere dalla parte del romanzo puro, che è conoscenza dell'uomo, mentre il romanzo poliziesco sarebbe piuttosto stupore doloroso e frastornato dinanzi alle cose». Non è una citazione che pretende di stabilire una impossibile equazione tra la Highsmith e Wenders, può servire piuttosto per marcare le differenze e le parentele (che vanno al di là, le une e le altre, dei cambiamenti, anche di qualche consistenza, operati dal film nei confronti del romanzo).
Anche Wenders «cavalca la linea di confine», con la tendenza a cadere dalla parte del puro anti-romanzo: e, in fondo, il film deve molto della sua tenace suggestione, del suo fascino sottile, proprio alla sua ambiguità, alla sua vocazione "frontalière", alla sua capacità di rimettere in vita i meccanismi del "film noir" ridando loro una nuova vita, di far confluire all'interno delle vecchie strutture narrative nuovi motivi di «stupore doloroso e frastornato» e magari qualche scheggia di «conoscenza dell'uomo», di far affluire dentro i vecchi schemi nuovi interrogativi. *Der amerikanische Freund* vive nella soglia di questa incertezza, in questo curioso rimescolio di vecchio e di nuovo, di vivo e di morto: e in questo spazio circoscritto sa essere felicissimo (anche l'ammiccante intellettualismo delle citazioni – e il vezzo di rifare gli "auctores", magari cambiando continuamente marcia, per cui pensi Hitch-

cock e siamo già a Hawks, dici Ray e siamo a Fuller – rientra nel gioco di chi gioca scopertamente con le strutture narrative del cinema, con le sue possibilità di affabulazione, con le risorse artigianali della "fiction", richiamate anche dallo "zootropio" e dai vecchi macchinari dell'archeologia cinematografica). Quando l'abbandona per uscire allo scoperto, per essere integralmente anti-romanzo, rischia l'incompiutezza e la banalizzazione (e si pensi alle esegesi a scatola cinese a cui il film si presta, dal sociologico al metafisico come piú piace, indubbiamente un segno di ricchezza, sia pure calcolata, "di testa", ma anche in qualche modo un'incapacità di concludere, di andare alla sostanza, di chi preferisca gingillarsi tra consapevolezze un po' rarefatte e "fanées" piú che buttarsi a tutt'uomo nella stringente inequivocabilità di una scelta, riluttante a declinare il grande motto: «Io non cerco, trovo»); quando oscilla dall'altra parte, affidandosi con auto-indulgenza alle risorse del "suspense", alla china corriva dell'intreccio, rischia il "Kitsch" e la paccottiglia, camuffati fin che si vuole con il cellophane" e i lustrini di una confezione sofisticata, ma non poi tanto. I nuovi tedeschi rivisitano gli ingranaggi ancora luccicanti della gran macchina hollywoodiana, ci notificano la loro nostalgia di europei per un cinema improponibile, per gli slanci ingenui di Calza-di-cuoio e i riti propiziatorî di Pocahontas, mentre in un angolo della lavagna si divertono a ricamare in punta di gesso gli strani geroglifici di cui riempirebbero lo schermo se potessero far cinema senza il pubblico, a tu per tu con la macchina da presa, o magari senza, come ai tempi degli aggeggi affascinanti dell'infanzia del cinema. Con questa chiamata di correo del "giallo", pronubo di piú larghe udienze, Wenders ha nuotato vicino a riva, non lontano dai colleghi, ha cercato di rompere le diffidenze del pubblico in poltrona, di scrollarsi di dosso il sospetto di intellettualismo, ha fatto finta persino di raccontare una storia: forse, dopo aver contemplato ancora una volta la vita e la morte (la morte del cinema, le sue "chances", se ancora ne ha), sarà in grado di affrontare il mare aperto, di buttarsi nella mischia a larghe bracciate, da quel nuotatore di razza che è, anche perché, dopo *Der amerikanische Freund*, il periodo di latitanza sempre concesso alla civetteria intellettuale è decisamente scaduto.

Orio Caldiron

THE BUS (Tragic bus)

r.: Bay Okan - o.: Svizzera, 1976

V. altri dati in questo fascicolo a p. 156.

The Bus nasce da una bella intuizione e si presenta come un apologo di graffiante attualità dove vicende e personaggi (semplici, emblematici e quasi didascalici) ruotano intorno ad un costante "luogo fisico" e a un particolarissimo "oggetto". Dimensione realistica e simbolica si alternano per raggiungere nei momenti migliori la perfetta fusione, un'invidiabile simbiosi...
Le idee ci sono: chiare, incisive, provocatorie, non prive di spessore. E neppure la fantasia manca al giovane cineasta-chirurgo ginevrino di origine turca, né l'accortezza e la disponibilità nei confronti del famigerato "botteghino", quando la cosa si riveli necessaria: non a caso il film in questione, nato come mediometraggio di un'ora scarsa e cosí presentato al festival di Taormina dove nel '76 ottenne il premio quale migliore opera prima (nell'altra sezione, il piú alto riconoscimento andò a *Pic-nic at Hanging Rock* di Peter Weir, clamorosa rivelazione del cinema australiano), per essere reso piú appetibile è stato manipolato dallo stesso autore fino a raggiungere la fatidica "durata normale". Cosí *The Bus* ha conquistato alla propria causa una grossa casa di distribuzione, ha preso la via dei circuiti commerciali, ma ha anche perduto parte del suo fragile ma calibratissimo equilibrio interno riuscendo a tratti stiracchiato e farraginoso, non esente da cadute sul piano del gusto e dello stile: anche se con un piccolo sforzo non è difficile distinguere gli "inserti" ed intui-

re come l'impatto della versione originale dovesse essere di gran lunga piú efficace.
La vicenda narrata da Bay Okam, il cui soggetto è originale, è molto semplice: uno spunto. Alcuni turchi disoccupati vengono guidati da un connazionale in quel paese-miraggio che per gli emigranti è la Svezia, per essere presto abbandonati con un abile inganno nella Kulturhuset di Stoccolma, nello stesso bus sgangherato che ha permesso loro di compiere il lungo viaggio. Derubati, senza documenti, infreddoliti e incapaci di reagire, restano rinchiusi nello squallido automezzo, con le tendine e le porte chiuse, nell'attesa ingenuamente fiduciosa di chi nel frattempo sta godendosi nel piú squallido dei modi i loro sudati e miseri risparmi.
«Volevo fare un film assolutamente realista e assolutamente di *fiction*», dichiarò l'autore presentando il fim a Taormina: niente di piú giusto se pensiamo che in *The Bus* tutto è terribilmente realistico e allo stesso tempo fantastico, lineare e complesso, diretto ed esplicito come un'inchiesta ma anche "leggero" come un apologo vagamente surreale.
Film delle contraddizioni? Tutt'altro.
Pensiamo soltanto alla ricorrente immagine del bus abbandonato nella piazza (l'intuizione di cui sopra): è un vecchio modello di corriera dalle linee morbide, con la carrozzeria corrosa dal tempo e piena di ammaccature (sotto i titoli di testa scorrono suggestive le immagini dei dettagli); i turchi rinchiusi, volti duri e barbe ispide, sembrano dei bambini che vivono un'avventura terribile di cui non sono all'altezza: *liaison* fra il "dentro" e il "fuori", gli sguardi spauriti attraverso le fessure delle tendine dal colore troppo carico. E lo scenario è la piazza, appunto: la piú celebre piazza di Stoccolma, fredda e razionale, con il selciato diviso in rombi di marmo bianco e nero; la vita continua come sempre, all'insegna dell'individualismo e dell'opulenza: solo qualche occhiata distratta dei passanti allo stridente "oggetto", e i sempre piú consistenti sospetti della polizia.
Mi sembra che in queste immagini e negli episodi delle esplorazioni notturne della città deserta sia quanto di meglio offre il film: perfetta fusione di "realismo" e "finzione", potenza evocativa di inquadrature semplicissime e "ricche" allo stesso tempo. I tasselli che completano la narrazione vengono agilmente inglobati nell'elementare struttura portante: nei casi migliori arricchendola, altrove sviando l'attenzione dal nucleo centrale (l'episodio troppo lungo del locale notturno, lo squallido rapporto con le prostitute, la stessa scena iniziale dell'aeroporto...).
Ma forse vale la pena di ricordare anche il viaggio in mezzo alla nebbia, la sosta sulla riva del lago gelato dove i turchi mangiano, si lavano, fanno piú e cantano per non lasciarsi prendere dalla nostalgia: nonostante gli sforzi sentono già di essere estranei ad un ambiente che li rende tristi, impacciati, quasi stupidi, e che per di piú li divide. Anche a Stoccolma, resisteranno *come gruppo* solo finché il vecchio bus non li terrà raccolti nelle sue curve morbide: uscendo per le vie della città si disperderanno e alcuni troveranno la morte.
Un'enorme pressa distruggerà lo sgangherato automezzo, e nuovo punto di raccolta per gli emigranti emarginati sarà la prigione cittadina.
Qualcuno ha parlato di film ricco di venature comiche, altri lo hanno accostato all'Antonioni di *Zabriskie Point*: niente di tutto questo.
The Bus è un'opera tragica e agghiacciante dove non solo non è dato di ridere, ma neppure di sorridere: le "acrobazie" dei turchi che tentano di scendere la scala mobile, l'incontro casuale con la prostituta, il corteggiamento dell'omossessuale... son tutte situazioni al limite fra il tragico e il grottesco che fanno mandar giú amaro e stimolano riflessioni di vario genere. Gli unici riferimenti possibili mi sembrano quelli con l'ultima produzione di Helma Sanders e con altre opere del cosiddetto "nuovo cinema tedesco" (Fassbinder in particolare); *The Bus* comunque ha una sua indiscutibile originalità, e si fa apprezzare nonostante le notevoli carenze tecniche ed i cedi-

menti stilistici che lo fanno apparire rozzo e talora ingenuo. Del resto sono note le mille difficoltà incontrate dall'autore nel corso della realizzazione, che si è protratta per oltre due anni, escluso il rimaneggiamento a posteriori. La fotografia, bellissima nella sequenza del lago e via via sempre piú anonima, il montaggio incerto, l'abuso di certe trovate (come la sfocatura che dà il via a molte sequenze), sono limiti evidenti che purtuttavia non intaccano il valore intrinseco di un'opera che lascia ben sperare nei confronti del giovane e originalissimo autore. Le poche persone che hanno visto il film (in Italia l'insuccesso commerciale è stato clamoroso, nonostante lo sforzo assurdo di reclamizzare il film, con il nuovo titolo *Tragic Bus* e i manifesti, quale epigono del fin troppo noto filone catastrofico con cui non ha nulla da spartire: il caso di *Dersú Uzalà* non ha ancora insegnato ai distributori che spesso conviene presentare il prodotto per quello che è, riponendo fiducia una volta tanto nell'intelligenza del pubblico?) certo non dimenticheranno i volti mansueti e segnati degli emigranti turchi, i lunghi silenzi carichi di parole inespresse, la incapacità a reagire e la cieca fiducia nel losco connazionale che li porta a seguire con rassegnato fatalismo la "sorte segnata"...

Piero Sola

CET OBSCUR OBJET DU DÉSIR
(Quell'oscuro oggetto del desiderio)

r.: Luis Buñuel - o.: Francia, 1977

V. altri dati in «Bianco e Nero», 1977, n. 5/6, (San Sebastiano '77) p. 18.

«Gli avevo chiesto un adattamento del romanzo di Pierre Louys, ed egli mi portò qualcosa che era Buñuel dalla testa ai piedi»: cosí dichiarò alla stampa un produttore francese nel 1957, quando il già abbastanza famoso regista tornò a Parigi, dopo il lungo soggiorno in Messico, e qualcuno volle proporgli un film [1]. Non si conosce, mi pare, la natura di quel primitivo progetto di Luis Buñuel, tratto da «La femme et le pantin», e non sappiamo se egli lo abbia tirato fuori dalle sue carte ora, prima di accingersi a girare *Quell'oscuro oggetto del desiderio*. Il film, com'è noto, fu poi realizzato da Julien Duvivier nel 1958. Ma l'episodio sta almeno a dimostrare la coerenza e la fedeltà a se stesso, nonché la tenacia del vecchio cineasta spagnolo. Tanto piú che neppure l'esistenza di due precedenti film sullo stesso argomento e tutt'altro che secondari (*Capriccio spagnolo* di Sternberg, con la Dietrich, e *Femmina*, appunto di Duvivier, con la Bardot) è minimamente servita a distogliere Buñuel dal riesumare la sua ormai antica idea.

Un segno ancor piú profondo di coerenza è possibile ricavare dai rapporti che legano quest'ultimo film con la precedente opera di Buñuel. Molta parte di tale opera si incentra sul tema del desiderio sessuale, a cominciare da *Un chien andalou* e da *L'âge d'or*. Non a caso uno dei capitoli d'una delle migliori monografie sul nostro regista, quella di Freddy Buache (prima edizione: Lione 1960; ultima edizione: Losanna, 1975), s'intitola "Le désir et son objet", a proposito del primo suo fim. (Ci sarebbe quasi da supporre che Buñuel si sia ispirato a quel titolo!). Inoltre, anche una prima rapida lettura del film consente di rilevare probabili passi in cui Buñuel,com'è suo costume, cita se stesso: è già stato osservato che le note del *Tristano e Isotta* wagneriano poste a chiusura del film erano piú o meno state usate ne *L'âge d'or* e in *Cime tempestose*; ma quanti punti di contatto, anche specifici, si possono trovare tra *Quell'oscuro oggetto del desiderio* e il *Diario d'una cameriera*, *Bella di giorno*, *Tristana* e *Il fascino discreto della borghesia*?

[1] Trovo questi dati in *Luis Buñuel, biografía crítica* di J. Francisco Aranda, Barcellona, seconda ed. 1975, p. 249. In un'intervista concessa a Aldo Tassone ("La Repubblica", 9-8-1977), B. ha dichiarato che il contrasto sarebbe sorto sul nome dell'attore: il regista avrebbe voluto De Sica e il produttore Cary Grant.

E benché questa coerenza sia apparsa ad alcuni monotonia o ripetitività o chiusura dentro le proprie ossessioni morali e culturali, io credo al contrario che indichi una linea alla quale attenersi per impiegare un metodo rigoroso: quello di spiegare Bunüel con Buñuel, senza correre i rischi d'una interpretazione avventata o addirittura arbitraria. (Tornerò su questo argomento).

Lo schema del film è semplice. Un attempato, ma ben portante ed elegante signore francese chiede, a una agenzia di viaggi, un biglietto di vagone letto Siviglia-Parigi, ma apprende che i biglietti sono terminati e dovrà invece arrivare a Madrid in 1ª classe e proseguire in aereo per Parigi. Poi, con l'aiuto del maggiordono, si disfa d'un ricco appartamento dove appaiono vari segni di una distruzione operata da una donna: tra gli oggetti esibiti dal maggiordomo, un cuscino insaguinato, una scarpa (di donna), e altre cose. Il tutto verrà dato alle fiamme. Mentre si avvia in auto alla stazione, Mathieu, questo il suo nome, assiste a un attentato: un uomo con aria di magnate della finanza o dell'industria esce dal cancello d'una villa, entra nell'auto diretta alla banca, e salta in aria con l'auto e con l'autista. Stazione: il maggiordomo sale un una vettura di 2ª e M. si sistema in uno scompartimento di 1ª dove trova una signora con la sua bambina; poi verranno un magistrato e uno psicologo nano. Scambio di banali convenevoli da treno. Il convoglio sta per partire. Nel marciapiede arriva di corsa una ragazza con un cerotto al viso: cerca qualcuno. M. la scorge e subito chiede qualcosa all'inserviente del treno, che ottiene con una buona mancia. Dall'alto del treno M. getta un secchio d'acqua sulla testa della ragazza che tenta di salire (poi lei riuscirà a farlo in un altro punto del treno) e torna a occupare il suo posto fra la curiosità dei quattro viaggiatori. Il gesto è troppo strano e M. deve raccontarne gli antecedenti. E gli antecedenti sono i rapporti che M. ha allacciato con Conchita, ragazza di modeste condizioni sociali: prima cameriera, poi guardarobiera a Parigi, infine ballerina a Siviglia. Qui si sviluppa la nota storia quale piú o meno è narrata da Louys, da Sternberg e da Duvivier: un lungo "duello" tra Conchita che vuole conservare e far ben fruttare la propria verginità e M. che vuole possederla con i mezzi della "onesta" seduzione: denaro, comodità, amore sincero, inseguimenti in varie città (Parigi, Losanna, Siviglia), ecc. Il racconto in *flash back* termina prima dell'arrivo a Madrid: la ragazza, che si suppone sia stata costretta a viaggiare in 2ª, restituisce la secchiata d'acqua ricevuta a Siviglia. Poche scene finali: alla stazione di Atocha, M., C. e il maggiordomo in cerca d'un taxi (M. si tiene l'impermeabile addosso alla meglio); poi M. e C. a passeggio per Parigi, in apparente armonia; entrano in una galleria di negozi e si fermano davanti a una vetrina, dove una donna anziana toglie da un sacco vecchi indumenti intimi femminili, tra i quali uno che è sporco di sangue. La scena è muta, poiché la camera sta all'interno del negozio: M. e C. parlano animatamente davanti alla vetrina, finché lei si separa spazientita da lui e lui la segue a malincuore. Sulla coppia che si allontana e sembra iniziare un nuovo diverbio, una grande esplosione e il film si chiude.

Analizziamo intanto questo schema: parleremo del cuore del film, cioè dei rapporti tra M. e C., da questa prospettiva.

Prima osservazione: tranne le scene delle due secchiate d'acqua e della passeggiata a Parigi, tutta la vicenda è narrata da M. e come M. la vede. La sua confessione è certamente serena, distaccata e dignitosa come il personaggio che egli è o vorrebbe essere. Non vi sono, nella sua narrazione, inserimenti del suo punto di vista tanto pesanti da mettere, per esempio, in cattiva luce la incostante e capricciosa Conchita. Semmai vi è solo un lieve vittimismo. D'altra parte, la "presa diretta" (il treno) insinua un forte sapore di ironia nella vicenda centrale: tanto piú che si tratta d'una conversazione da treno, con ascoltatori casuali ed estranei. La presenza dello psicologo nano ne accentua i lati delicatamente

comici; cosí come tutti gli stacchi su questo racconto al presente raffreddano e riverberano appunto ironia sul racconto raccontato. Si pensi che una delle scene erotiche piú importanti, quella in cui M. si accanisce a voler sciogliere il mutandone di castità che C. nasconde sotto la camicia, è interrotta a metà da una di queste sequenze del treno, con due bambini in ascolto, poi fatti opportunamente allontanare.

Seconda osservazione: il doppio registro del racconto, che contrappone una narrazione assolutamente diegetica (amori contrastati fra M. e C.) a un finale dubbioso, contribuisce in modo decisivo al carattere polisemico e ambiguo del film. Si ricordi poi che la confessione complessiva di M. ingloba un'altra confessione: quella che via via fa M. al suo cugino magistrato. (M. chiede persino qualche parere, sia pure con grande "signorilità", al proprio maggiordomo). Il racconto della contesa tra M. e C. non potrebbe essere meglio rifinito e spiegato: cosí come, al contrario, resta imprecisata e inspiegata la cornice, che è poi la conclusione del film.

Terza osservazione: anche se il tutto viene narrato da M., accade che le sue parole sortano un effetto contrario a quello desiderato: egli crede di raccontare il proprio *fair play* (solo alla fine, persa la pazienza, ricorre agli schiaffi) e invece denunzia l'ideologia maschilista della perfetta seduzione (la luce opportunamente abbassata, il pigiama e le pantofole nella valigetta, ecc.) Eppure, esattamente per la stessa ragione, il fim finisce per umanizzare la sua personalità: poiché egli, in fondo, racconta i propri sentimenti, il proprio *savoir faire*, la propria dignità, persino la propria sofferenza discreta di borghese sconfitto. Scompare in lui, d'un solo soffio, e grazie a un abile espediente narrativo, ogni residuo di quel *pantin*, di quell'uomo menato per il naso come un fantoccio, che è nel romanzo originario.

Quarta osservazione: se resta imprecisata la natura degli atti terroristici che s'intercalano nel racconto (la sigla GAREJ, "gruppo armato rivoluzionario dell'Enfant Jésus" è un'aggiunta beffarda di Buñuel), è anche perché, agli occhi di M., essi sono appunto seccanti e assurde interruzioni al suo corteggiamento di C. (Non c'è stato bisogno, questa volta, di fare di Fernando Rey l'interprete d'un personaggio reazionario, come nel *Fascino discreto della borghesia*). Buñuel si nasconde dunque dietro il personaggio per non prendere partito? - si potrebbe domandare qualcuno. Può darsi. Come può darsi che Buñuel faccia in tal modo un'implicita offerta di fiducia allo spettatore, invitato a "interpretare" e a vincere ogni remora di pigrizia intellettuale.

Quinta osservazione: il racconto nel racconto è un radicato modulo narrativo di Buñuel. Si ricordi, in modo particolare, *Il fascino discreto della borghesia* o anche *La via lattea*. Questa è una caratteristica che lega Buñuel al grande Cervantes, autore-chiave della letteratura moderna e maestro profondo, direi, di ogni artista spagnolo che si rispetti. La tendenza al racconto nel racconto non solo si manifesta chiaramente nel *Don Chisciotte*, ma nei suoi prologhi, nel suo amore per la narrazione "a scatole cinesi", ovvero nella sua volontà di polisemia. Non è solo lo stesso gusto del narrare («il soldato ora ci racconta il suo sogno»: si ricordi *Il fascino discreto*), ma è anche il ricorso alla "cornice" che ora annulla ora accentua ora smitizza il "quadro", o anche al dialogo risolto attraverso la conversazione con il cugino o con il maggiordomo (specie di "scudiero" del buon *hidalgo*).

Sesta e fondamentale osservazione: il tanto discusso uso delle due attrici, cioè di due volti e corpi diversi (Angela Molina e Carole Bouquet), per il personaggio di Conchita, assume un valore decisivo se si pensa che tutta la vicenda è, ripetiamo, narrata da M. (non importa poi se la sua visione ha via via talmente contagiato l'autore e lo spettatore che il fenomeno esce dal racconto raccontato e finisce per straripare nel racconto diretto). Conchita è quella che vede Mathieu: doppia, ovvero am-

bigua, ovvero - per lui - inafferrabile e arcana. In altri termini: la vera protagonista del film è lei, così com'è raccontata da lui. Geniale invenzione!
Fatte queste osservazioni sulla struttura portante del film, è lecito ora passare a forme d'analisi piú circostanziate e ancor piú aderenti alla logica narrativa del mezzo cinematografico.
Sempre sullo sdoppiamento di Conchita, che è espediente consentito solo al cinema e che ha una particolare efficacia proprio nella stretta successione delle sequenze filmiche, ha scritto - mi sembra - parole illuminanti il narratore messicano Carlos Fuentes sulla rivista *Vuelta*, diretta da Octavio Paz (n. 14, gennaio 1978). «Prima Marlene poi Brigitte - dice Fuentes - avevano incarnato la ballerina Conchita, angelo e demonio in una sola carne. La unione di Conchita-Jekyll e Conchita-Hide nella stessa persona, paradossalmente le avevano separate; Sternberg e Duvivier, seguendo le indicazioni di Pierre Louys, avevano stabilito una semplice antinomia. Buñuel fa esattamente il contrario: impiega due attrici diverse e risolve la contraddizione: l'angelo e il demonio sono la stessa donna, anche se fisicamente Mathieu, l'uomo che la (le) desidera le (la) percepisce a volte con i tratti freddamente classici dell'una o con l'apparenza volgarmente sensuale dell'altra. M. vede una C. entrare nel bagno a cambiarsi; esce l'altra armata d'un corsetto dai cento nodi gordiani. Conchita cessa di essere due, cessa d'essere una divisa in due, cessa di essere contraddizione: è una perché è altra. Il desiderio ha trovato il suo oscuro oggetto: la donna si offre come una e altra, e Mathieu, prigioniero della logica formale che tutto concepisce separato, duale, in opposizione, non può tagliare con la sua spada fallica i nodi del corsetto. Deve poter accettare il fatto che la donna, per essere sua, esige che pure M. sia altro ed egli non può: non è capace di trasfigurazione, deve possedere la donna come suo oggetto e deve possederla come Mathieu, uomo decente, ordinato, ricco e cinquantenne».
Un simile gioco di false antinomie aveva creato Chaplin in *Luci della città*, dove il piccolo vagabondo, assurto ad eroe, compiva il miracolo d'inventare a esclusivo uso degli occhi ciechi della fioraia un personaggio *unico* ma impossibile - bello, ricco e buono, come potrà sembrarle il penultimo cliente del suo negozio, dopo aver riacquistato la vista -; mentre il film ci aveva già raccontato l'illusorio dualismo del milionario: buono e generoso, nell'ubriachezza, e duro e ingeneroso, perfettamente aderente al suo ruolo sociale, nella sobrietà. Certo, mentre Chaplin collocava le sue antinomie nello spazio ristretto dei rapporti tra illusione e realtà, ovvero entro le implacabili leggi del determinismo economico-sociale, Buñuel le colloca nelle interrelazioni tra desiderio e possesso, nella contrapposizione - prettamente surrealista - tra *amour fou*, cioè trasfigurato, e fissità della morale sociale, ovvero nel regno ancora incerto e velleitario della necessaria trasformazione e del mondo e dell'uomo. (Si pensi al «Secondo manifesto» di Breton).
Un certo velleitarismo si nota, ad esempio, nel modo in cui Buñuel tenta qui di attualizzare la vicenda: le azioni terroristiche che la punteggiano e cui ho fatto già riferimento vorrebbero forse suggerire che Mathieu e Conchita intrecciano la loro danza sull'orlo dell'abisso, in presenza di un imminente crollo della società, e comunque che il loro "romanzo" sembra inutilmente separarli dal mondo. Allo stesso modo, gli imprecisati legami di Conchita con quei giovani spagnoli che tramano non si sa quale complotto politico (ma non sono da confondere con i terroristi) vorrebbero forse alludere alle inquietudini della gioventù d'oggi. Troppo poco e troppo vaga cosa per "rappresentare" un tema cosí grosso.
Protetto e nel contempo un po' prigioniero d'una sceneggiatura minuta e rigorosa, come pare richiedere questa sua fase di sempre desto e senza dubbio raffinato ripiegamento, Buñuel gira il suo film senza quasi mai ricorrere ai suoi consueti scatti di "rivolta" formale, anzi dedicando una pacata attenzione ai movimenti di macchina; e si limita a

buttar là, con noncuranza forse e certo con un sorriso sornione, arguti spunti d'umore surrealista (il topo nella trappola, la mosca nel bicchiere, il maialino tenuto come un bebé dalla zingara, ecc.). Rischia invece molto - se si pensa alla sua poetica surrealista e al suo deliberato coinvolgimento - provocazione degli spettatori - quando inserisce nel film, per cinque o sei volte, il falso simbolo del sacco. E dico che rischia perché quello assomiglia moltissimo a un simbolo vero, che si può persino collegare con le parole del maggiordomo («le donne sono un sacco d'escrementi»). Oppure non dobbiamo più prestar fede a una sua dichiarazione del '62, nella quale - a tale proposito - si esprimeva con tanta precisione e determinazione? (La dichiarazione suonava così, e appare a p. 400 del già citato libro di Aranda: «Guardando dall'alto degli anni trascorsi debbo insistere che non ho mai voluto provar nulla e che non ho usato il cinema come pulpito da cui poter predicare. Mi rendo conto che nell'affermare questo forse sconcerterò non poche persone. Ma so che la gente estrarrà numerosi simboli da *Viridiana* e dagli altri miei film»).
Personalmente continuo a pensare che anche in *Quell'oscuro oggetto del desiderio*, Buñuel chiami provocatoriamente lo spettatore a sciogliere nodi, falsi simboli, piccoli e grandi arcani, consegnandogli un prodotto artistico che, per antica e recente tendenza, racchiude un messaggio ambiguo e oscuro, come resta a tutti oscura - pena la superficialità, la rozzezza e magari l'impotenza - la vera sostanza, il vero sale del desiderio.

Dario Puccini

THE DUELLISTS (I duellanti)

r.: Ridley Scott - o.: Gran Bretagna, 1977

V. altri dati in «Bianco e Nero», 1977, n. 3, (Cannes '77) p. 124

Da *La Marchesa von...* in poi dovrebbe essere ormai chiaro che la migliore trascrizione cinematografica di un testo letterario deve essere condotta, rifiutando qualsiasi stravolgimento, nella direzione della storicizzazione, ove per "storicizzazione" si intendano: rispetto dell'integrità dell'opera letteraria, aderenza profonda al suo nucleo tematico, ai suoi grumi ideologici e financo alla sua tecnica narrativa, penetrazione dello sguardo critico scandagliante, lucida partecipazione emotiva, resa plastica e musicale del "sottotesto" letterario. Sguardi, visi, gesti, silenzi, atmosfere: tutto ciò che nel romanzo o racconto è taciuto, virtuale, nascosto fra le pieghe della scrittura, nei suoi sublimati o celati interstizi, deve essere recuperato alla visualità. In tal modo l'opera filmica, oltre che diventare integrativa di quella letteraria - in quanto ponga in rilievo quegli aspetti del testo che la sola "scrittura" non esaurisce espressivamente - diventa dilatazione ed amplificazione di un mondo poetico.
Ho detto "trascrizione", a ragion veduta. L'unico rapporto corretto del cinema con la letteratura mi pare oggi quello della reinvenzione di un mondo basata su una operazione di "trans-scrittura". Il cinema ricodifica e reinventa nel suo proprio sistema segnico la realtà letteraria.
Gli eroi di Conrad, le atmosfere brumose dei boschi, il *décor* degli interni, tutto lo "spirito di un'epoca" trovano corpo, con *The Duellists*, in un film raffinato e intelligente in cui, partendo dal dato iniziale del racconto conradiano, un'epoca intera, con un riferimento continuo alla sua produzione estetica (nella fattispecie, il Romanticismo ed il pre-Romanticismo), è rivissuta.
I paesaggi, stemperati in tonalità dolci di pastello, immersi in atmosfere brumose o stravolti in albe livide e tramonti apocalittici, rinviano alla migliore tradizione della pittura inglese del tempo: Turner e Constable. Gli interni - ambienti luminosi dalle cui finestre filtrano rade trame di raggi solari, o interni bui rischiarati da candele o dai riflessi barbaglianti di un camino - ricordano i preraffaelliti. Talune inquadrature, in cui da un fondo nero emergono particolari emergenti di volti, rimandano alla ritrattistica rembrandtiana in cui fitte

coltri di buio e campiture profonde di neri e di grigi formano un plasma da cui prorompono volti e corpi in plastica tensione chiaroscurale.
Il controllo del materiale espressivo è sempre costante. Memorabile per tensione espressiva, abilità tecnica e respiro ritmico la sequenza del duello a cavallo nel bosco, resa plastica e sonora di un immaginario dilatato e compresso, sul filo di un ritmo sincopante in cui l'immagine permane sulla superficie schermica il tempo giusto per "martellare" la retina dello spettatore, per imporre un concitato ritmo audiovisivo che è, insieme, raffigurazione oggettiva del duello visto da un ipotetico osservatore esterno, e soggettivizzazione dell'esperienza da parte di D'Hupert, in un ambiguo e fascinoso rapporto dialettico in cui la realtà è rivissuta nella sua sostanza di "erlebnis".
A parte le ricerche di un Resnais e di qualche solitario filmmaker, questo del "monologo interiore filmico", basato sul contrappunto audiovisivo, è un campo tutto da esplorare e ricco di possibilità espressive, come notava Ejzenštejn nella sua bozza di sceneggiatura per «An American Tragedy» dall'opera di Dreiser (cfr. *Una lezione di sceneggiatura*, in «Forma e tenica del film»). Tale focalizzazione sulla temporalità e sulle sue deformazioni (tempo contratto o dilatato) fu infatti tema precipuo dei registi formalisti russi nello sviluppo di una retorica del montaggio come fattore espressivo distintivo dell'opera filmica. Nella sequenza citata Scott, partendo da due unità minimali di montaggio (i due cavalieri scagliati in corsa l'uno contro l'altro, ripresi in carrello col grandangolo che evidenzia velocità e forza espressiva), con montaggio incrociato interseca brevi sequenze sintagmatiche di "flash-back" e "flash-forward" (velocissimi ricordi di passati duelli e folgoranti anticipazioni dell'esito finale di quello stesso duello a cavallo).
Un'altro momento rimarchevole è quello della campagna di Russia. I due rivali si reincontrano dopo alcuni anni in mezzo ad una ululante tormenta di neve, escono in avanscoperta, decidono di battersi, sono interrotti dall'improvviso attacco di una orda di mongoli, infine si dividono. D'Hupert resta a fissare attonito un soldato russo pietrificato dal gelo, seduto a terra come un grottesco pupazzo di neve, assurdo golem che pare attendere una sola parola per rianimarsi, testimonianza della onnipresenza della Morte nelle pieghe della Vita, al cui confronto stolidi ed insensati paiono l'ossessivo reiterarsi dei duelli, il persistere monomaniacale di quell'odio gigantesco.
Rimarrà nel ricordo la silhouette di Feraud, solo e desolato dopo l'ultimo scontro, sconfitto, appostato sull'orlo di un precipizio, contro uno sfondo apocalittico di nubi tempestose da cui infine prorompe vittorioso il sole. L'inquadratura "cita" uno stupendo quadro di Caspar David Friedrich – solitario pittore romantico amante di tramonti, di cimiteri sperduti nei boschi, d'albe gelate e d'inverni illividiti –, in cui è raffigurato un uomo, di spalle all'altezza del ginocchio, che fronteggia un cielo desolatamente grande nel quale vibrano, spade di fuoco, sciabolanti raggi di sole. Il riferimento al sentimento "titanico" del personaggio – che lo porta ad atteggiarsi e ad acconciarsi come Napoleone – è palese, come è chiaro anche il processo mimetico-identificativo che lo spinge ad immedesimarsi con quello financo nella sconfitta.
Il "titanismo" romantico è uno dei temi prediletti di Conrad, che, pur avendo respirato l'agonia del Romanticismo, ne ha tuttavia assimilato alcuni temi essenziali, coniugandoli però con una forte vena di pessimismo storico, di chiara matrice decadente e tardo-romantica. Gli stessi eroi conradiani rispecchiano tale concezione: personaggi marchiati a vita da un fato cui è impossibile ribellarsi, reietti, fuggiaschi, falliti, sconfitti. Conrad ha costruito una tipologia di "devianti", individui carichi di un'irriducibile alterità, in opposizione non già alla società (per C., è stato osservato, non esiste la stratificazione di classe), ma a un Destino cosmico onnivoro, che fagocita tutte le categorie dell'universo e le riassume in due soltanto: l'Avventura e la Sconfitta.

Quanto piú in alto mirerà l'uomo, tanto piú profondo sarà l'abisso in cui - simile all'angelo ribelle di byroniana memoria - precipiterà. E cosí la spiegazione dell'odio di Feraud per D'Hupert non risiede nella presunta inferiorità di classe del primo (tema, peraltro, appena larvato, e desumibile solo mediatamente dai privilegi di cui godrà D'Hupert dopo la caduta napoleonica, nonostante il suo passato). E', piuttosto, nel nucleo tematico conradiano, vero grumo concettuale del film, che va ricercata la spiegazione; nella concezione per cui l'uomo, schiavo del Fato - in questo caso un odio delirante originato da un futile pretesto - deve stoicamente affrontare le prove, compiendo il suo destino come un dovere, fino in fondo. In base a ciò si chiarisce anche il comportamento di D'Hupert che, sebbene si senta perseguitato da Feraud, è a sua volta schiavo di un altro sentimento onnivoro e bruciante: quello dell'Onore (nella fattispecie, il rispetto del codice cavalleresco). Odio ed Onore: due sentimenti dilatati da Conrad a permeare fino all'ultima fibra due personalità; due sentimenti elevati a dignità di simboli di una condizione umana reietta, perdente in partenza sotto i colpi del caso e del caos. Ma un margine di libertà, sia pure esilissima, è lasciata alle volizioni individuali. Approfittando di una fortunosa chance D'Hupert, nel duello finale, sceglie di graziare Feraud. La morte dell'uomo non estinguerebbe l'enormità del suo sordido odio. Questo gli sopravvirebbe giacché la sua radice non è nel cuore di Feraud ma nelle ferre leggi del codice cavalleresco, elevato da Conrad a simbolo del Destino. Gli stessi Feraud e D'Hupert appaiono come le facce di una stessa medaglia, complementari nell'antagonismo, uniti nell'odio da un segreto e misterioro patto, ignoto forse a loro stessi. Il grande tema del "doppio", che, da «The strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde» di Stevenson al «Sosia» di Dostoevskij, attraversa tutta la letteratura romantica - fascinoso, elusivo, oscuro, che dovrà attendere Freud perché gli opposti siano visti come proiezioni di una stessa psicologia schizoide - è qui applicato alla vicenda di due ussari dell'esercito napoleonico, Feraud e D'Hupert. Piccolo, grintoso, rancoroso e collerico il primo; alto, bello, distaccato e raffinato il secondo: la diversità di carattere è somatizzata nei tratti fisici. Per un futile motivo d'onore Feraud sfida a duello D'Hupert, ma ne esce ferito ad un braccio. Decide pertanto di sfidarlo di nuovo non appena gli si presenti la prima occasione. Frattanto l'esercito napoleonico, spostandosi attraverso l'Europa, accumula una vittoria sull'altra. Negli intervalli fra le battaglie si succedono i duelli fra i due antagonisti, sempre cruenti ma mai risolutivi.

Napoleone, persa la guerra, viene esiliato all'Elba, torna in Francia, è definitivamente sconfitto a Waterloo. La narrazione progredisce sui piani paralleli: da una parte gli eventi storici, proiettati su uno sfondo lontano, dall'altra le vicende dei due rivali, in cui si riflettono le tappe della Storia.

Sconfitto Napoleone, i due uomini si schierano su posizioni opposte. L'odio trova incentivo nei nuovi fatti politici. Feraud sceglie la via della lealtà ad oltranza al decaduto imperatore; D'Hupert, sposata la figlia di un notabile monarchico, della monarchia abbraccia anche la causa, assumendo un atteggiamento di moderato "realismo". Appreso che il nome di Feraud è nella lista di proscrizione dei bonapartisti accaniti, si prodiga perché sia liberato. Ottenuto ciò torna alla pace del suo matrimonio borghese. Ma Feraud lo fa cercare e, snidatolo, lo sfida. L'ultimo duello dovrebbe essere risolutivo: non piú la sciabola, l'arma prescelta è la pistola. Teatro del duello la tenuta di campagna di D'Hupert. Dopo essersi braccati a lungo in una strana caccia in cui ognuno è, simmetricamente, cacciatore e preda allo stesso tempo, D'Hupert arriva infine faccia a faccia con Feraud. Questi ha fallito i suoi colpi; tocca ora a D'Hupert l'ultimo colpo, definitivo. Ma D'Hupert non spara. Secondo il codice cavalleresco, da quel momento in poi la vita di Feraud, uomo sociologicamente "morto", gli appartiene. Si spezza cosí il diabolico patto.

D'Hupert, finalmente libero, tornerà nell'alveo familiare, alternando ad una vita di militare felici soste nella sua nuova dimora. Feraud contemplerà la sua sconfitta, uomo veramente "morto" perché privato dell'odio per D'Hupert, sua unica ragione di vita.
Harvey Keitel interpreta Feraud con straordinaria aderenza, anche figurativa; facendo sentire vivo e bruciante il suo odio gorgogliante nel fondo confuso di una psicologia solcata da ribollenti passioni sotterranee. Altrettanto bene il longilineo Keith Carradine dà corpo a D'Hupert. L'esordiente Ridley Scott rivela notevole raffinatezza e gran gusto figurativo, e sfugge con abilità alle facili trappole del formalismo.

Arcangelo Mazzoleni

INTERNO DI UN CONVENTO

r.: Walerian Borowczyk - **o.**: Italia, 1977

V. altri dati in questo fascicolo a p. 160.

Interno di un convento è lo spaccato di un alveare che racchiude nelle sue cellette giovani donne naufraganti nel miele distillato da bizzarre pratiche di autosoddisfacimento. La poetica di Borowczyk ha sempre contemplato care figure femminili infantilmente perse in quelle pratiche, prima che la presenza maschile le volga a distruzione come all'unico sbocco consentito dalla Storia a un corpo fermo oltre il limite su se stesso. Borowczyk conosce bene il linguaggio delle sue api - ma il mercato del miele si fonda su leggi di innesti e adulterazioni, ed ecco la produzione italiana che vuole un tema "erotico" per eccellenza: la scoperta dell'uomo come scoperta effettiva del proprio corpo da parte della donna, e poi, come conseguenza regolamentare, la distruzione erogata dalle malvage istituzioni, piú la discesa della cortina di silenzio per soffocare il grido contro la repressione dei sensi. Esternamente i due discosi (di Borowczyk e dei finanziatori) appaiono confondibili, ma hanno, dentro, caratteristiche del tutto differenziate: da una parte una visuale non consolatoria sul "commercio" tra uomo e donna, base di ogni commercio in senso storico economico - dall'altra le esigenze di una determinazione commerciale che rivendica la libertà di quel primo "commercio", assunto come fondamento proprio dei guadagni progettati sul film, pretendendo da Borowczyk un plusvalore di "bellezza". Ebbene, il regista ha scritto la sceneggiatura col suo produttore italiano e se n'è servito come i grandi musicisti si servivano dei libretti d'opera - come campo d'organizzazione di una musica "superiore", riferibile solo a se stessa, valutabile solo per gli equilibri prodotti dêntro di sé. Nello schema del trito repertorio conventuale è partito spavaldamente al confronto dei suoi temi con l'immagine che di essi s'è fatta il capitale cinematografico di un paese come il nostro, con una tradizione "erotica" non molto ambigua. Contrariamente a quanto in genere gli capita nel contatto con la misteriosofia dell'erotismo culto (tipo Mandiargues) - in cui patisce strani complessi d'inferiorità, pagati con l'inscrizione del suo sguardo in un circolo ideologico tanto pretenzioso quanto stretto - Borowczyk alligna splendentemente sulla paraletteratura, sui manierismi, sui canovacci terraterra - tutta roba trasmutata in oro da un tocco che sa scoprire il punto potenziale nei materiali grevi, e tenerli sospesi, aerei, con un dito.
In *Interno di un convento* questa sospensione è fisicamente avvertibile attraverso le piccole vibrazioni della cinepresa tenuta sempre in spalla, a contatto del corpo dell'operatore divenuto viva escrescenza del regista. Vibrazioni che fanno sentire la precaria sospensione del convento come luogo estetico, sul filo di una fragilità che da un momento all'altro potrebbe cadere, trascinando anche noi, nella bruta evidenza dei materiali usati. Invece quel "tocco" tiene fino in fondo: quando ci appare un esterno di quel luogo - il convento -, ripreso a grande distanza da una cinepresa finalmente immobile, piazzata tra fronde ventose. La citazione da Sthendal che compare su que-

sta immagine - e che ricorda come il fatto fu messo a tacere - è un'altra vittoria dell'autore sui materiali, in questo caso l'opzioncella facilmente antireperessiva. Il silenzio imposto, infatti, allude non tanto ai contenuti della vicenda quanto, oltre a ciò che diremo piú avanti, alla misteriosità dell'intera operazione filmica - appunto quel suo tenerci librati in una dimensione indicibile che è e non è nella natura di quei materiali.

Fare la topografia del convento è già un tentativo di entrare nel film senza romperlo. Ecco gli spazi comuni - la cucina, il giardino, la chiesa, il refettorio (mescolata alla lettura, durante i pasti, di cose sacre, quell'amministrativo invito «masticate piano» fa passare una nuvola sulla ragione dei piú maliziosi); ecco gli spazi "privati", le celle in cui ogni ragazza si accanisce sui propri esercizi; uno spazio di collegamento, costituito da un corridoio abbacinato dalla luce esterna; infine uno spazio simbolico: un grande lago celeste su cui si sporge un lato delle mura. La misurazione della spazialità complessiva - in cui sta per noi la misura intuitiva del piacere del film - è affidata alle giovani suore che, per definizione spogliate di tutto, di nient'altro dispongono, come metro, se non del proprio corpo - residuo inalienabile e quintessenziale di mondanità, che deflagra, proprio perché cosí ridotto al limite, nei passi lungo il corridoio, nelle voci attutite o con una coda d'eco, nei contatti con gli oggetti, nei sospiri. Questa musica di misurazione si sviluppa in assoli da cella, quando non è bruscamente interrotta dalle incursioni della badessa, e si aggrega dentro gli spazi comuni in strumentazioni di piú corpi. L'assenza istituzionale dell'uomo stimola l'invenzione della melodia; manca "qualcosa" (sistema a sottrazione) e su questa mancanza le monache devono ingegnarsi, inventando la strana bellezza di certe parti del film. (Tanto spesso in Borowcyk ciò che potrebbe dirsi elemento di una "repressione", ovvero l'assenza del partner, è il movente sostanziale del fascino delle sue donne). Nella scena in cui la monaca che suona nella chiesa passa da una musica sacra ad una profana, provocando il panico balletto delle sue compagne, vediamo le sue mani battere sul legno un ritmo non compreso nella ristrettezza della tastiera. Elaboratore di graduate strategie per le scaramucce di confine tra il proprio spazio e l'ambiente, il corpo, se gli si dichiara la guerra totale, risponde con incattività pensilità, senza pensarci due volte ad annettersi il territorio del sacro. Due monache, cosí, invocano la presenza di Gesú, sbattendo come mosche intontite contro il vetro opaco della sua doppia natura: è una storia secolare di concili, tutta una "cultura" che emerge nelle loro estasi. Ed è anche, è vero, l'ingrediente di tante barzellette sui conventi. Ma Borowczyk dai due poli tiene la sua distanza vibratile ma resistente.

Altre due monache, invece, hanno rapporti con uomini che in qualche modo accedono al convento. Tra questi estremi, di allusione e esplicitazione, finemente associati dal tocco borowczykiano, si apre una piccola gamma di autoerotismi mediati e diretti, articolata nello spazio conventuale e interferita dalle perquisizioni della badessa (per tutte le monache: l'anticristo) che fa incetta di specchi disegni e pezzi di legno. Percorso da linee di forza che si incrociano si isolano si aggruppano il convento è un "interno" di moti pulsionali, di andamenti del piacere premuti verso una risoluzione del mistero, cui allude, anche, quello spazio di alterità radicale rappresentato dalla superficie celeste argentata del lago. Il mistero della conoscenza di sé attraverso l'altro corpo, della natura umana e divina di Gesú, dello sbocco della frenesia che sale: insomma, del timore emozionato che l'incanto del film si rompa in un attimo.

Ma andiamo alla svolta decisiva. Di notte, mentre la badessa muore avvelenata, suor Clara, l'estatica per invocazione di Gesú, è presa da un innamorato su una panca del giardino. (Attraverso l'espressione di Ligia Branice l'autore deve essersi sentito vicino a un grande del passato, anche lui hard-core, Gian Lorenzo Bernini). Il totalita-

rismo del corpo non guarda in faccia a nessuno. Ma è proprio da materialisti ingenuotti pensare che il mistero si disveli qui. Suor Clara dichiara orgogliosamente al confessore il suo atto d'amore (l'uomo entrato all'interno del convento) - con una oscillazione del corpo seminudo, le mani sulle anche, in un gesto di liberazione e di esitazione, di sgualdrineria e dolce infantilismo, di inerzia della notte passata e di ripiegamento in un dolore nuovo. Nei film di Borowczyk una ragazza intenta al proprio corpo - senza l'uomo -, è puro significante, prima di ricevere dall'uomo senso compiuto e distruttiva storicità - nell'invocazione a Gesú è il "tono" della voce a causare l'ambiguità misteriosa in cui si scioglie il banale qui pro quo delle parole (e del resto è il "tono" delle tautologie borowczykiane che conta, la regia - non la lettera del copione), come quando Clara canta il tema della "rosa spampanata", dove la scontatezza metaforica (il predicato ammiccantemente maschile: lo spampanamento) è inglobato nel suono particolare della voce di Ligia Branice che, quasi a simbolo della levità appagante estratta dal materiale, urta carezza e insomma contatta sinuosamente, con un tono "straniero", la lingua italiana, la forma storica del madrigale. Quando Clara è davanti al confessore, dunque, dopo gli avvenimenti della notte, a parlare non è tanto la dichiarazione di riconoscersi nel dominio dell'amore corporale quanto il moto effettivo del suo corpo - in cui c'è quello che la bocca dice ma c'è anche e piú l'incertezza, il mistero che le parole sottendono. «Amleto parla piú superficialmente di come agisce»: perla nietzschiana sulla quale ironizzava il rigore filologico di un Wilamowitz - ma tutti i discorsi sul sesso sono circolari, non "dicono" di piú delle dichiarazioni domenicali degli allenatori di calcio; a significare qualcosa sarà, allora, il movimento - andatura ritmo e tono - di quella circolarità.
Piú tardi le monache scoprono Clara suicida nella sua cella e corrono alle campane: «la morte nel convento!». Un critico s'è stupito dell'inconseguenza del gesto della ragazza: come, scopre i sensi e si uccide? Qui affiora un "altro" film: al livello di assolutezza che lo spazio del convento significava per una creatura come lei, Clara, scoprendo la carne, scopriva la morte. E adesso anch'io devo citarla questa frase che sta diventando famosa quasi come quella di Marx sull'arte antica, nell'Introduzione alla «Critica dell'economia Politica»: «l'erotismo è l'affermazione della vita fin dentro la morte» (Bataille, ovviamente). Come nel finale de *La Bestia*, arriva un alto prelato, che si agita e grida e stacca dalle corde delle campane le ragazze. Una tempesta di vento spazza il luogo; l'ingresso della morte - ciò che l'ha comportata e quello che essa comporta - vira l'interno in esterno, nella disperazione del prelato che si muta nel burocratico proponimento di metterci una pietra sopra. Un mistero si scioglie per farne apparire un altro: l'esterno - l'inquadratura finale e fissa del convento da lontano (in prospettiva "completa", bordata da frasche mosse, ancora, da una persistente tempesta di vento) - non è meno enigmatico dell'interno. Sotto il convento continua interminabilmente il brulichio materiale dei riflessi del lago. La scritta che compare, che annuncia che nessuno fu punito e tutto fu messo a tacere, sotto la superficie enunciativa dice di quest'altro silenzio, di questo nuovo mistero subentrato al precedente. Nell'intercapedine tra i due silenzi c'è stato lo spazio in cui Borowczyk ha sospeso col tocco di un dito i materiali coi quali ha avuto a che fare. Vorrei dire di piú. Ho ascoltato Borowczyk a una conferenza stampa per la presentazione di questo film. Non ne ha parlato perché ha dovuto "rispondere" a domande su che cosa è per lui l'erotismo. Però immagino che direbbe che, avendo a disposizione certi elementi, risulta "naturale" disporli secondo un certo ordine. Appunto. Dal mistero della creazione si può uscire - dai misteri segnalati da ciò che si intende con la parola "natura", no.

Maurizio De Benedictis

IO SONO MIA/DIE ZWEIT HAUT

r.: Sofia Scandurra - **o.**: Italia-Germania Occ., 1977

V. altri dati in questo fascicolo a p. 160.

Il credo femminista ha ora anche il suo film per snocciolarvi dentro con assoluta prevedibilità i temi tutti del "movimento", dalla "moglie oggetto" vittima di un marito tiranno all'aborto, al sesso, fino alla "presa di coscienza" della protagonista con rifiuto di maternità e di marito.

Quasi non si fosse giunti ormai alla saturazione di questi triti argomenti con cui le nostre femministe muovono all'attacco come medioevali paladini, ignare del fatto che tante cose non sono piú precisamente ormai come esse le dipingono e attribuendo alla loro lotta un valore quasi taumaturgico nei confronti dell'incapacità spesso intrinseca in tante donne - o della loro mancanza di volontà - di uscire dal "privato" e di realizzarsi nel "sociale".

Una specie di film-manifesto, dunque, scritto, diretto, realizzato e prodotto interamente da donne (sulla scorta del libro di Dacia Maraini «Donna in guerra»), che non ha, però, né la grinta e conseguentemente la presa della propaganda pura e semplice, né, tanto meno, la forza trainante della verità che scaturisce dal reale, ma solo la freddezza di schemi intellettualistici (con la verità e il bene tutti da una parte) che non riescono a scaldare nemmeno le stereotipe immagini in cui s'incarnano.

Un universo di schemi in un programmato gioco dimostrativo per giungere alla "presa di coscienza" della protagonista, in cui trovi la borghese ricca e menomata che rifiuta il mondo da cui proviene, servendosi però del denaro come strumento per la "causa", la popolana tutta saggezza e verità istintiva e l'impegnata nella lotta che ha ormai raggiunto il primo traguardo della libertà sessuale, nonché, ovviamente, gli stereotipi al negativo, quelli maschili, del marito tiranno e del suo amico conteso tra borghese e impegnata, una specie di "uomo oggetto" ante litteram.

Il risultato è un compitino in veste narrativa di modesto livello, sulla condizione della donna in Italia cosí come la vedono le femministe; un compitino la cui povertà e debolezza creativa è addebitabile innanzi tutto alle autrici, se si pensa alla vivacità e alla freschezza di certi film femministi francesi, come *Mais qu'est ce qu'elles veulent?* della Serraute o *Mon coeur est rouge* della Rosier.

Certo non basta, per dar vita poetica alle proprie rabbie, mettere insieme e illustrare quattro slogan ed è molto piú efficace, da un punto di vista puramente propagandistico, scendere in piazza con slogan e cartelli. L'effetto è senza dubbio piú immediato e sicuro.

Ci vuole, infatti, perché queste rabbie parlino a quanti possono condividerle, proprio il contrario di quello che è stato fatto nel film: che cioè siano ricavabili dall'evidenza dei fatti e non che su alcuni schemi si costruiscano i fatti.

Gli stereotipi intellettualistici da verità dimostrate a tavolino non hanno mai convinto nessuno e non hanno mai cambiato niente, soprattutto poi se si vuole dare parvenza di realtà a sue interpretazioni non solo unilaterali e preconcette ma anche senza sbocchi, come sono le attuali posizioni femministe, data la mancanza di argomenti risolutivi o l'indicazione di rimedi peggiori del male per l'impostazione sbagliata dei problemi, l'insieme di enunciazioni teoriche spie di un malessere ma incapaci di venirne fuori.

In questo modo la forza che possono rappresentare le donne viene sprecata, mal convogliata verso sterili questioni "private" in contrasto con l'obiettivo primario della costruzione di una società migliore ad opera di entrambi i sessi.

Le contestazioni fine a se stesse sono momenti inevitabili della storia, ma ad esse deve succedere la fase costruttiva, se si vuole che abbiano un senso.

Da troppo tempo ormai il movimento femminista segna il passo sbagliando strada. Ci vuole, oltre alla denuncia, un'apertura, una speranza.

Forse allora una spinta di "amore" e non di "odio" potrà trovare voce in un film e forza per muovere il reale.

Maria Fotia

JULIA (Giulia)

r.: Fred Zinnemann; o.: USA, 1978

V. altri dati in questo fascicolo a p. 160.

«Stavolta ho cambiato quasi tutti i nomi...». Dunque la stessa scrittrice, Lillian Hellman, ci avverte che "Julia" è un nome falso, e per motivi ovvi quanto prudenziali: sua madre, che dovrebbe essere un personaggio assai noto ai lettori delle cronache mondane, è ancora in vita; e cosí pure la "ragazza grassa del treno", che potrebbe correre qualche rischio («non sono molto sicura che ai tedeschi, anche oggi, piacciano i loro antinazisti della prima ora»: L.H., «Pentimento» e «Il tempo dei furfanti», Milano, Adelphi, 1978, p. 97). Dal canto nostro, non riusciamo a non collegare questa perdita del "nome" (cambiato) e del "cognome" (cancellato) ad altre forme ormai familiari di assolutizzazione del femminile. Quando Poe scrive che del suo fantasma erotico-mortuario piú emblematico, lady Ligeia, non riesce a ricordare il "paternal name", Marie Bonaparte è la prima a sottolineare che in questo modo l'autore trova il modo di «sopprimere il padre rivale in un fantasma del desiderio» («Edgar Poe», Paris 1933, p. 296): si tratta cioè di un modo come un altro di vincere una battaglia edipica (contro il padre) sul corpo sacrificale della moglie-madre. Ma quando un'eroina di Truffaut, nel tentativo di sottrarre al padre-poeta la scrittura, si firma "Adele H", la sottrazione del "paternal name" è divenuta un gesto di ribellione; e nel mondo al femminile della Hellman divenire "Julia" (lottare cioè attivamente contro il fascismo, e prima ancora rompere con una ricca famiglia americana, andarsene a Oxford o a Vienna da Freud significa che, emarginati o posti fra parentesi i padri (la madre di Julia si risposa spesso, Julia stessa avrà una bimba senza che mai o quasi mai si parli del suo partner), la protagonista si è posta risolutamente in lotta contro il mondo delle madri e della falsa emancipazione. A una famiglia composta di donne egoiste e svagate, si contrappone una donna senza una famiglia: Julia, appunto.

E' una ribellione che, almeno in superficie, si presenta con tutti i crismi di un femminismo di lusso. Prima di tutto, c'è l'autrice del racconto (autobiografico): Lillian Hellman, commediografa "impegnata" fra le piú significative degli anni trenta, e piú tardi vittima delle persecuzioni maccartiste, non senza le tardive e un po' ipocrite rivalutazioni che in America hanno portato, fra l'altro, alla pubblicazione delle lettere dal carcere di Dalton Trumbo o a film come *The Front* (Il prestanome, 1976). Poi le due interpreti principali, Fonda e Redgrave, già consacrate, oltre che dalle loro qualità di attrici, da un'aura di radicalismo politico che si è quasi sempre tradotto in scelte coerenti anche sul piano della carriera; davvero, non è difficile dimenticare, a questo punto, che la responsabilità finale del film è affidata a un regista, e a un regista della vecchia guardia la cui indubbia attenzione per il femminile non si è finora tradotta in posizioni particolarmente innovatrici dal bellissimo *Act of Violence*, 1949, a *The Men*, 1950, a *Teresa*, 1951, a *High Noon*, 1952, a *A Hatful of Rain*, 1957, la donna di Fred Zinnemann è sempre una moglie che aiuta conforta e assiste il protagonista nella sua lotta contro la malattia, la nevrosi, la paura, la violenza, la droga; e non avendo mai potuto vedere in Italia il suo *The Member of the Wedding*, tratto nel 1952 da un ambiguo e suggestivo ritratto d'adolescente di Carson McCullers, non sapremmo trovare nella sua filmografia nulla di piú interessante in questo senso di *Nun's Story* - Storia di una monaca, 1959 - dove le difficili scelte della protagonista, peraltro presentata come dotata di eccezionali qualità che ne fanno un caso a sé, sono almeno viste con rispetto e "civiltà").

Allo stesso modo, può apparire irrilevante la presenza, all'interno del film, di due figure maschili, quella del compagno di Lillian Hellman, lo scrittore Dashiell Hammett, interpretato da Jason Robards, e quella dell'esule tedesco Herr Johan (Maximilian Schell), il cui ruolo sembra tutt'al piú marginale e di supporto. Per un'ulteriore – e curio-

sa – forma di compenso, lo Hammett del film, che non agisce affatto e a differenza della sua compagna *non scrive piú*, è invariabilmente presentato in *tableaux* statici e fuori dal tempo (es. le scene ricorrenti in cui lo vediamo, immobile, nella barca in mezzo al lago tranquillo): viene quasi da pensare a un'applicazione a rovescio della formula abbondantemente contestata (per esempio da Nadia Fusini *Sulle donne e il loro poetare*, «Donnawomanfemme», 5, 1977) per cui forma tipica della scrittura maschile sarebbe quella sintattica e alla femminile verrebbe riservata la paratassi. In effetti, si potrebbe osservare che Herr Johan, fra un complimento riconoscente da salotto mitteleuropeo e un saluto rispettoso alla stazione, è colui che determina quel minimo d'azione che riguarda Lillian (l'esportazione clandestina in Germania del denaro necessario a Julia per liberare ebrei e politici); proprio come il silenzioso e saggio Hammett esercita ancora un potere, se non altro di "critica", nei confronti delle parole e della scrittura di Lillian, professionalmente "dipendente" nell'ambito di un rapporto altrimenti "aperto": e non ci stupiremmo se qualcuno(a) parlasse, anche a proposito di questo film, di rivincita (strisciante) del "maschile".

Fulcro e cuore segreto del film, come già del racconto della Hellman, è comunque il rapporto fra le due figure femminili, Lillian e Julia: la storia di un'amicizia fervida e intensa da cui è esorcizzato ogni risvolto lesbico (Lillian reagisce con violenza di fronte a insinuazioni del genere, e vale la pena di ricordare come la commedia *The Children's Hour* del '34, per nulla dire delle due riduzioni cinematografiche che ne ha fatto William Wyler, contenga in realtà una *difesa* di chi è sospettato giustamente o no di simili tendenze, e non certo un'*apologia*). In questo senso, il film di Zinnemann rientra in un evidente programma di rilancio del "woman's film" o del film imperniato sulla coppia femminile, successivo alla stagione (peraltro imperitura in certi sottogeneri) delle stangate e dei Butch Cassidy: pensiamo, ovviamente, a *The Turning Point* (Due vite una svolta, 1977, di Herbert Ross) o, perché no, allo stesso *Sonate d'automme* (Sinfonia d'autunno, 1978) di Ingmar Bergman, dove troviamo la classica "coppia demetrica" di *Mildred Pierce* (1945: il romanzo è del 1941) o di quella singolare anticipazione che è l'*Elektra* francese di Hofmannsthal (1904), portata sulle scene in Italia proprio in questa stagione. Emma e Didi nel film di Ross, la madre e la figlia in Bergman, rimettono in scena e s'intende a diversi livelli la rituale frattura fra ruolo femminile-materno e creatività autonoma (la danza o la musica, non importa): una condizione schizoide che in *Julia* appare, per cosí dire, raddoppiata, in quanto alla donna che scrive (Lillian) si contrappone, come gradino ulteriore e decisivo, la donna che agisce e combatte (Julia). Non senza una certa specularità, o una forma di parallelismo: Julia, che piú radicalmente ha rifiutato il "ruolo", ha comunque una figlia cui dà il nome di Lillian; e Lillian, secondo le ben note equivalenze fra scrittura femminile e gravidanza proposte a suo tempo da Virginia Woolf (e per cui nuovamente possiamo rimandare al saggio di N. Fusini), "partorisce" un racconto a cui dà il nome di Julia. Ma con buona pace di chi vede nella scrittura femminile un atto di trasgressione che implica una presa di potere, una sottrazione furtiva di attributi paterni (o comunque maschili: ricordiamo il ruolo di Hammett), il film sembra dimostrare che la trasgressione-scrittura può essere perdonata, mentre cosí non è per la donna che agisce e combatte: sarà Julia infatti, e non Lillian, a essere letteralmente *punita* mediante una trasparente "castrazione" (la gamba amputata) e poi la morte. E una volta sparita la piccola Lillian, nonostante le febbrili ricerche per Mulhouse e i buoni uffici (di cui non si parla nel film) di William Wyler di Julia rimarrà soltanto questo ricordo scritto da Lillian che si chiama "Julia": o la speranza di trasformare «il dolore per questa donna meravigliosa in azione e forse in vendetta», come

dice nel testo un altro personaggio protetto dall'anonimo, "John Watson" (p. 135).
Non si tratterà, allora, di una sorta di fantasia autopunitiva? La "femminista" Hellman, dopo tutto, è nota piú che altro per la creazione di una galleria di donne-mostri, di cui la piú famosa, grazie anche alla Davis e alla Bankhead, è la Regina di *The Little Foxer* (Piccole volpi, 1939; il film è del 1941).
La commozione e l'omaggio, sulla cui buona fede non è certo possibile nutrire dei dubbi, si traducono solo, checché ne dica "John Watson", in un atteggiamento malinconico e crepuscolare, in un rimpianto sterile, in un linguaggio elegante ma immoto, un po' freddo: quasi la paratassi destinata a Dashiell Hammett si vendicasse traboccando da una sequenza chiave (e ricorrente) all'intero film.

Guido Fink

LISZTOMANIA (Lisztomania)

r.: Ken Russell - **o.**: Gran Bretagna 1975.

V. altri dati in questo fascicolo a p. 161.

In *Lisztomania* il barocchismo di Russell sconfina in un kitsch sfrenato. I furori romantici, i turgori espressionistici, la visualità accesa ed esaltata che distinguevano quest'autore singolare, perennemente in bilico fra tensioni espressive violente e selvagge esplosioni cromatiche, parassismi recitativi e ridondanze di segni cromatici e musicali, la sua propensione per storie decadenti di crolli e dissipazioni esistenziali giustificano la definizione, ormai comunemente accettata, di Russell come di un regista "barocco".
Ma se il barocco da una parte è violenta tensione, espansione, dilatazione e proliferazione rigogliosa della "forma", d'altra parte esso è anche rigorosa "geometrizzazione" del materiale formale. Quando tale geometrizzazione venga a mancare, l'accumularsi dei segni - luci, suoni, colori, forsennati e vertiginosi movimenti di macchina - porta alla congestione e, infine, all'azzeramento di tutti i materiali espressivi che si annullano nel concitato sovrapporsi.
E' il caso di *Lisztomania*, in cui Russell riprende la collaudata formula del musical rock folle e allucinato già sperimentata in *Tommy* - significativamente interpretato dal medesimo attore, Roger Daltrey - stravolgendo però completamente dati biografici, riferimenti storici, sociologici e latamente culturali. Ricordiamo qui, per inciso, la fortunata serie delle televisive "Living Biographies" (Prokof'ev, Debussy, Bartók, Richard Strauss, Dante Gabriele Rossetti, Isadora Duncan etc.) con cui Russell saggiò le sue capacità di biografo di personaggi illustri. Ma anche in quelle primitive esperienze emergeva la pretestuosità del dato biografico, assunto come mero punto di partenza per rivisitazioni fantastiche. Va sottolineata l'insistenza maniacale su alcuni temi mutuati dal Romanticismo, temi cui la sensibilità decadente di Russell ha dato forma in immagini con esiti piú o meno soddisfacenti. Se infatti in *Women in Love* il binomio amore-morte lievitava in immagini di raffinata bellezza, dando luogo forse al risultato piú equilibrato di un *curriculum* altalenante, il successivo *The Devils* (1971) inscenava una sarabanda di discutibile gusto sul tema della libertà di coscienza.
Il che sarebbe potuto anche andar bene purché l'A. avesse mantenuto un controllo rigorso del talento visionario, lí invece scatenato in figurazioni piú prossime al cinema pornografico che alla sensualità intellettualizzata di un Jeronimus Bosch cui iconicamente ci si voleva riferire. Vennero poi altri film e, infine, *Tommy*, e con *Tommy*, il rock e un genere, la "rock opera", che svincolava Russell dalla costrittività degli stilemi del cinema narrativo offrendogli un campo aperto in cui riversare i flutti della sua prorompente visualità. Ma il flusso magmatico delle immagini e dei suoni, se non inquadrato entro coordinate spazio-temporali rigorose, finisce col travolgere autore e spettatori in un indifferenziato bombardamento audiovisivo. Ciò porta inoltre alla mancanza,

in *Lisztomania*, di un tempo e di uno spazio propriamente "filmici", risolvendosi infatti ritmo e visualità in effetti di carattere scenico e scenografico. Ulteriore conseguenza, il progressivo depauperamento del linguaggio russelliano che dietro un apparente turgore (originato dall' "horror vacui" della morte, come piú avanti chiariremo) nasconde gravi carenze nell'area grammaticale, emblematizzate dal ricorso ossessivo alla figura dell' "iperbole": iperbole che pertiene non solo ai materiali espressivi - scenografie caleidoscopiche, costumi rutilanti, musiche frastornanti - ma financo alle soluzioni narrative. Fra iperboli e paradossi si snoda la vita di Franz Liszt, prima innamorato della contessa Maria d'Agoult (dalla quale avrà tre figli), poi della principessa Carolina di Wittgenstein, che eserciterà su di lui una funzione castratrice.
Ma nucleo del film é il rapporto fra Liszt, che procede di trionfo in trionfo, e Richard Wagner, marito della figlia Cosima.
Liszt, recatosi in Vaticano, riceve dal Papa l'ordine preciso di muover guerra al demoniaco avversario, presentatoci dal regista come un antesignano di nazismo, antisemitismo e bellicismo teutonici.
Vediamo cosí Wagner marinaio sulla corazzata Potemkin, con un berretto su cui sta scritto "Nietzsche"; poi ibrido mostro, metà Dracula metà Frankenstein. Infine, metamorfizzatosi in Adolf Hitler, rinchiuso nel bunker di una Berlino assediata, verrà sconfitto dal rivale che, a bordo di un'astronave (nelle cui canne d'organo giacciono graziose fanciulle), lo mitraglierà colle note del suo "Sogno d'amore".
Per comprendere questo "pastiche" musical-ideologico, in cui il vorticare delle immagini pare una cerimonia esorcistica per stornare l'ossessione del "vuoto", può venire in aiuto Michael Dempsey che in un interessante saggio analitico («The world of Ken Russell») ricerca motivi ricorrenti che possano assumersi come invarianti strutturali: "Ciascun film è una dialettiva fra due estremi: l'immortalità che i protagonisti desiderano e la morte, che anche desiderano. (...) Questa tensione primaria dà energia ai film rendendoli sia barocchi che manieristici".
Anche nel film in questione la sarabanda (da "féerie" ballettistica) vuole alludere alla sete d'immortalità del protagonista, la cui paura e attesa della morte originano una frenesia di vita, una febbre esistenziale, un delirio barocco in cui la vita stessa non è piú "esperita" ma bruciata fra le fiamme.
L'appellattivo "kitsch", come sappiamo, si riferisce alla "decontestualizzazione" di un oggetto, materiale o ideale, dalla sua sede d'origine. Operazione ampiamente diffusa nel seno delle società del consumo, essa risponde all'esigenza di massificare opere della cosiddetta "alta cultura" o "cultura d'élite" trasponendole in contesti mercificanti (connotandosi in tal modo la merce da vendere di una patina culturale assunta non nel suo valore qualitativo originario, ma come pura e semplice "aggiunta" estrinseca e quantitativa). Russell assume la nozione di "kitsch" elevandola a predeterminato sistema espressivo. L'operazione musicale da lui effettuata su Liszt non è comunque di dissacrazione radicale. Dietro il gran polverone colorato che il film solleva, si cela un atteggiamento quasi mimetico nei confronti del suo personaggio. Ricordiamo che il musicista ungherese era un rielaboratore di musiche altrui: con analogo atteggiamento di rielaboratore vorrebbe porsi Russell di fronte a Liszt, affidando al "The English Rock Ensemble" di Rick Wakeman il compito di attualizzare a tempo di rock le melodie lisztiane: con risultati, è da dire, di un notevole cattivo gusto.
L'assoluta astoricità della trattazione potrebbe anche essere accettata qualora l'A. non nutrisse propositi intellettualizzanti e si limitasse a giocare - da virtuoso - col "giocattolo" cinematografico. Il grave, invece, é che egli ha voluto rendere emblematica la vicenda, assegnando a Wagner, come abbiamo detto, il ruolo di antesignano del nazismo. Il che é francamente inaccettabile, proprio oggi che si son liberati

personaggi dell'arte e della cultura dal marchio di protonazisti (vedi per tutti il caso di Nietzsche), e li si considera, con animo finalmente scevro da pregiudiziali emotive, quali esponenti di una visione del mondo di marca irrazionalistica, quando addirittura non li si recupera nell'alveo del pensiero progressista. Penso al caso di autori come Rilke, Mann, Musil, Kafka, lo stesso Nietzsche, considerati oggi rappresentanti autorevoli del cosiddetto "pensiero negativo" (si pensi poi alle rivisitazioni della cultura decadentistica o irrazionale ad opera di Theodor Adorno: le sue rivalutazioni, nel seno della cultura politicamente impegnata, di autori come Baudelaire, Kafka e Joyce).
Occorre comunque citare gli abili collaboratori di Russell: Peter Suschitsky, direttore della fotografia; Philip Harrison, autore delle espressionistiche o fumettistiche scenografie; Shirley Russell, costumista; il già citato Rick Wakerman e John Forsith per le musiche.

Arcangelo Mazzoleni

QUE LA FÊTE COMMENCE... (Che la festa cominci...)

r.: Bertrand Tavernier - **o.**: Francia, 1975

V. altri dati in questo fascicolo a p. 163.

L'immagine del re, del leader, del condottiero celebre è uno dei luoghi in cui più si gioca la sempre difficile e ambivalente credibilità del film storico di finzione. La fisicità dell'attore contemporaneo si scontra con la memoria iconografica e con la ritrattistica celebrativa, richiede forzate mediazioni fisiognomiche, tratti di riconoscimenti sempre eccessivi o stonati (si rivedano le osservazioni di Roland Barthes in «Miti d'oggi» a proposito del *Giulio Cesare* di Mankiewicz). Fra i film che hanno visto e vinto lo scontro fra attore e personaggio storico ve ne sono due i cui personaggi hanno in comune un nome e una dinastia. Sono film che, dovendo affrontare la rappresentazione del Re di Francia, costruiscono l'immagine della regalità attraverso la messa in scena del corpo del re. Luigi XIV nella *Prise de pouvoir* di Rossellini: corpo del re osservato, curato, abbigliato, nutrito, parruccato. Luigi XVI nella *Marseillaise* di Renoir: re anch'egli messo in scena come corpo, che tutta una corte veste e addobba, ma che rivela a un certo punto una smagliatura, quella parrucca di traverso che Bazin definí ««détail admirable" e in cui piú recentemente Jean-Louis Comolli («Cahiers du cinéma», n. 278, luglio 1977) ha visto la metafora di una corona che vacilla e la metonimia di un corpo regale in decomposizione. Rossellini usa il corpo anonimo di un non-attore, lo circonda e lo nasconde di vestiti e di cortigiani per fare apparire solo il codice della regalità. Jean Renoir usa il corpo celebre del fratello Pierre Renoir per mettere in scena piú un attore che un re e annunciare venuto il momento in cui non vi saranno piú re.
Con *Que la fête commence...* - secondo film di Bertrand Tavernier ma uscito in Italia dopo il terzo, *Le juge et l'assassin* - una saldatura si compie, fra i due film e fra i due re. Fra Luigi XIV e Luigi XVI si viene a collocare, come personaggio cinematografico, non Luigi XV ma quel Filippo d'Orléans che fu reggente, in attesa che questi raggiungesse la maggiore età e il trono, tra il 1715 e il 1723. Oscuro trait d'union fra due re celebri nella galleria dei ritratti storici ma anche prefigurazione, secondo Tavernier, di un altro ritratto mancante, quello impossibile di un re decapitato. Filippo d'Orléans, riportando la corte da Versailles a Parigi dopo la morte del re sole, la avvicina alla Bastiglia, è un non-re che anticipa il non regno.
Un reggente non è un re e quello di Tavernier non vuole nemmeno esserlo; Filippo non ambiva a quel trono di cui deteneva la reggenza. Ma un reggente non è re soprattutto perché non deve rispettare nessuna immagine regale, nessun ritratto celebre: e il corpo dell'attore non può non emergere sul personaggio poiché la regalità non lo nasconde. Ma è un'emersione facile, indolore, che non richiede nessuno

strappo del discorso o del codice iconografico. Philippe d'Orléans, reggente senza immagine propria che la storia ci dice libertino, ubriacone, amante dei banchetti e dei bordelli, è "naturalmente" Philippe Noiret, attore stabile del cinema di Tavernier ma soprattutto attore dell'ultima festa (*La grande abbuffata*) e dell'ultima farsa (*Amici miei*). Cosí come il suo degno ministro Abbé Dubois, il vescovo ateo, cinico e puttaniere, è naturalmente Jean Rochefort, la cui immagine piú attuale è quella di protagonista delle commedie adulterine di Jacques Robert, anch'egli presente quale produttore associato nei titoli del film.
Dietro la storia, dietro le immagini di sovrani e di cardinali celebri, appaiono le figure grottesche dei loro degradati vicari. Dietro i personaggi e gli attori della finzione storica appaiono i ruoli e i tipi della commedia. E *Que la fête commence...*, film storico, è anche commedia, che cerca il ritmo e la risata. Oltre alla *Prise de pouvoir* (e per esplicita ammissione del regista: v. «Ecran 75», N. 36) Tavernier segue qui un altro modello, la commedia storica all'italiana, genere forse di un solo film e cioè il *Casanova* di Comencini.
Il film procede contemporaneamente su due registri. Ricostruzione precisa, entomologica, della storia e della sua quotidianità. Attenzione a quei piccoli fatti che il cinema detto storico solitamente ignora. Completezza sociologica, minuzie del costume, documentazione rigorosa, ricerche d'archivio che ampliano e integrano la mera narratività del testo di partenza (il film si ispira originariamente al romanzo di Dumas «La fille du Régent» ma trova la sua materia i suoi personaggi e il suo linguaggio soprattutto nei «Mémoires» di Saint Simon e nella «Histoire de la France» di Michelet). Tutti i fatti e i problemi importanti del periodo della reggenza sono ricordati, dal complotto separatista bretone del marchese di Pontcallec alla colonizzazione della Louisiana all'operazione economico-monetaria di Law.
Ma dall'altro lato è tutta una festosa e libera scorribanda fra personaggi d'invenzione, ambienti, abbigliamenti piú da teatro che da museo. La ricerca della quotidianità diventa repertorio di maliziosità e vizietti d'epoca, film storico non in costume ma di costume: *Comencini-Casanova*, appunto. Nella duplicità, il cinema storico si rinnova, ma con prudenza. Sceneggiatura di Aurenche (senza Bost ma solo perché era malato) e cioè tradizione, maestria, solidità. Ma anche macchina a mano di Pierre William Glenn e, benché perduto nell'edizione italiana, suono sempre in presa diretta.
Doppia fu la personalità di Filippo, libertino e gozzovigliatore ma anche coraggioso nel suo tentativo di incrinare l'assolutismo, nell'applicare tasse generalizzate, vendere terre della chiesa e istituire la scuola pubblica. Pretesto per un ritratto scanzonato ed esuberante, ma anche uomo colto, autore di musiche eleganti e malinconiche che Tavernier ha scoperto nelle sue ricerche e con l'aiuto di Geroges Delerue ha adattato al fim. Doppio è lo sguardo storico-sociologico del film, non solo la corte ma anche la gente del popolo, e due volte è pronunciata la frase che gli dà titolo, ad annunciare l'inizio di una delle tante orge cui il reggente e i suoi cortigiani si abbandonano e a preannunciare un'altra festa, il fare la festa ai nobili, in una sequenza finale tutta positiva e progressiva come è caro a Tavernier (v. il finale di *Le juge et l'assassin*).
Ma questa duplicità non è mai conflitto di materiali, frizione del testo. Il film di Tavernier non fa scontrare storia e costume, documentario e invenzione, sceneggiatura e improvvisazione, nobiltà e populace, politica e spettacolo. L'ambizione di Tavernier è la sintesi, la totalità: un cinema che sia rassicurante per la sua completezza piú che inquietante per le sue capacità allusive o per la significatività del non detto. Ne risulta una tendenza alla moltiplicazione dei personaggi e delle situazioni, al troppo pieno, che fa riapparire quel cinema storico di masse che per altro verso si vorrebbe superare. La sintesi come principio esterno al testo produce un effetto di allontanamento dal cinema

verso altre direzioni, in questo caso la teatralità, una certa teatralità iperscenografica alla Ariane Mnouchkine. La festa è da ballo, il ballo in maschera della storia. Ma nelle maschere grottesche delle feste di corte, nella clownerie provvisoria della reggenza è nascosta la tragicità della sintesi impossibile fra vivere e regnare. Fra essere e non essere re Filippo d'Orléans, personaggio insieme comico e tragico, sceglie il libertinaggio e si accorge che alla fine di questo c'è la morte.

Alberto Farassino

THE SERPENT' EGG/DAS SCHLANGENEI (L'uovo del serpente)

r.: Ingmar Bergman - **o.**: U.S.A.-Germania Occ., 1977

V. altri dati in questo fascicolo a p. 164.

Si tratti di rivedere i classici dell'espressionismo tedesco o di ripercorrere attraverso la Mostra romana del 1978 la parabola del teatro di Weimar, di riascoltare le canzoni di Weill e Brecht per *L'opera da tre soldi* o anche soltanto quelle di *Cabaret*, ormai è quasi impossibile evitare la chiave di lettura kracaueriana: dietro ogni mostro c'è già Hitler, le musichette piú gaie e inoffensive sono una ben dissimulata ouverture per *Horst Wessel* e altri tetri inni nazisti. Insomma, comunque si concluda il testo, si sa sempre come va a finire il contesto, di cui fa parte o a cui allude esplicitamente: e un film come questo di Bergman, l'hanno detto anche i *Cahiers*, fa addirittura desiderare anche agli spettatori di piú incrollabili principi democratici e antifascisti che *il nazismo arrivi presto*, onde abbreviare tanti inutili preamboli e tormenti; con un esempio, involontario ma radicale, di "recupero del negativo". In realtà anche l'attesa di un finale non lieto può essere morbosamente gratificante: la banale *suspense* sulle probabilità di salvezza dell'eroe o dell'eroina è in fondo piú scontata dell'attesa di un male inevitabile, e una volta assodato che il ponte sul fiume Kway o quello di San Luis Rey devono crollare (come le scale di via Savoia nel miglior film di De Santis, *Roma ore 11*), o che i protagonisti, Giovanna d'Arco o Sacco e Vanzetti, debbono andare al martirio, ogni segmento di rimando illusorio, ogni speranza di vana salvezza, rappresenta forse una *différance* o differimento della condanna originaria che può illustrare il significato della scrittura - anche filmica - meglio di un saggio di Derrida.

Forse è vero, come vuole don Claudio Sorgi su «La rivista del cinematografo», che *L'uovo del serpente* non è o non è soltanto un film sul nazismo incipiente, con annessi sottosignificati jettatorii sulle coincidenze fra gli anni venti e gli anni settanta. E' peraltro innegabile che se il discorso bergmaniano vuol essere piú generico e meno contingente - piú metafisico, diciamo - la sua metafisica è perfettamente trasparente; e alla trasparenza rimanda la stessa ovvia metafora del titolo, per cui è a volte possibile individuare il male prima che si verifichi, allo stesso modo che, come dice nel film il personaggio Vergérus, «la sottile membrana esterna mostra il corpo già completo fino ai piccoli particolari del futuro rettile». Vergérus, che possiede una piccola cineteca privata dell'orrore come il diavolo-Awann de *Il fantasma del palcoscenico*, potrebbe senza dubbio usare la parola "pellicola" al posto di "sottile membrana esterna"; e forse noi potremmo, o dovremmo, leggere il film come un discorso sul cinema e sulla trasparenza del linguaggio cinematografico. Anni fa, nei suoi non rari momenti metalinguistici, Bergman alludeva alla visione filmica come a un'ottica distorta e confusa (*Come in uno specchio* (1961); e *Il volto* (1958), non meno di *Persona* (1966), era un discorso sulla maschera e il trucco. Oggi, invece, la comunicazione visiva si annuncia limpida e diretta (*L'immagine allo specchio*, nell'originale inglese *Face to Face*, 1976); e questo, oltre a varie ragioni di carattere oggettivo e soggettivo (l'esaurirsi di una certa tematica, i condizionamenti del circuito americano, ecc.) può spiegare il netto dislivello qualitativo esistente fra le due

fasi, come se un maestro di giochi elisabettiani e di pirandelliane finzioni avesse deciso di autocastigarsi, almeno a partire da *La vergogna* (1968), adottando uno stile spoglio e rosselliniano, a lui del tutto antitetico.
In realtà Bergman continua oggi ad alternare film di grande bellezza ad altri decisamente scadenti, anche se la critica, che ormai si è adagiata nei collaudati schemini di cui dispone per l'opera omnia del "regista svedese", non sempre sa operare le pur ovvie distinzioni: a esempio fra la mediocrità de *L'adultera* (1971) e l'angoscia rappresa di *Passione* (1968), fra lo psicodramma risaputo ed effettistico del citato *L'immagine allo specchio* e quello straordinario di *Scene da un matrimonio* (1974), fra un'opera autenticamente bergmaniana come è, a dispetto delle apparenze, *Il flauto magico* (1976), e questo sconcertante *Uovo del serpente*. L'estetica della trasparenza, del resto, non sembra condurre il regista verso una piatta mimesi veristica, sí indirizzarlo verso astrali lontananze da ogni "impressione di realtà": e il falso, assai piú che nelle commedie deliberatamente basate sul gioco della finzione (es. *A proposito di tutte quelle ... signore*, 1964), risulta qui diffuso e dilagante, dalle strade di quella Berlino 1923 ricostruita puntigliosamente come un giocattolo di plastilina troppo ritoccato ai locali notturni e alla lavanderie-lager che sembrano presi in prestito da mille altri film. Per raggiungere un culmine nella scena della chiesa, ereticamente accostata da don Sorgi alla tragicità rarefatta di *Luci d'inverno* (1962) e che è forse la scena piú imbarazzante mai portata sullo schermo da Bergman: dove la mancanza d'argomenti e di convinzione, di fronte alle domande banali di Manuela (Liv Ullmann), si dividono equamente fra l'autore e il personaggio del sacerdote interpretato da James Whitmore; mentre noi, né piú né meno di Abel (David Carradine), restiamo nel buio ad assistere desiderando di essere mille miglia lontani.
Di estetica della trasparenza parlava qualche anno fa Susan Sontag, ai tempi della sua battaglia contro l'interpretazione; né mancavano le proposte di un cinema appunto "trasparente", non ingombro di residui didascalici o ermeneutici: quello di Ozu, quello di certo cinema indipendente americano. Piú modestamente, si definisce trasparente «lo schermo trasclucido sul quale vengono proiettate immagini di esterni davanti alle quali gli attori recitano una scena ripresa in modo tale che sembri che si svolga appunto in quegli esterni» (la definizione viene dal glossario dell'edizione italiana di *Lectures du film*: *Attraverso il cinema*, Milano 1978). Anche se Bergman non ricorre affatto a simili trucchi e stilemi, ormai legati al cinema classico americano (es. certo Hitchcock), i suoi attori sembrano in effetti alonati dal caratteristico *flou* che separa i livelli di finzione, nel senso che, pur agendo all'interno di sfondi accuratamente ricostruiti, non risultano mai integrati ai fondali stessi: si aggirano come ospiti provvisori, o come cavie inconsapevoli all'interno di un universo di cristallo e di "schermi traslucidi". Rumori impercettibili, piccoli scatti, ronzii sommessi e sinistri, rivelano alle orecchie piú sensibili, come quelle di Abel, che una cinepresa nascosta li sta riprendendo, che il Potere, dall'altra parte dello schermo, sorveglia il loro vano dibattersi. La domanda, ovviamente, riguarda l'identità di quel Potere nascosto: chi sta filmando in segreto i personaggi del film? di chi è la mano che preme il bottone della cinepresa? chi regge le fila del discorso, e del suo Ordine disumano e allucinante?
Certo non si tratta di Dio, che sta traslocando bonario e frettoloso come il prete di James Whitmore, e nemmeno della Polizia, rappresentata da un ancor piú rubizzo e comprensivo ispettore Bauer (Gert Fröbe); nonostante il suicidio iniziale del fratello di Abel, che getta un'ombra significativa su tutta la ricerca del protagonista e il tessuto narrativo del film, non si può nemmeno pensare a un'autodistruzione masochistica del personaggio-uomo, ridotto dopo la sequenza iniziale al rango di sopravvissuto, di testimone e/o di ca-

via. Il diavolo (probabilmente) ha il nome, già noto ai bergmaniani, di Vergérus; e il suo "occhio" non conosce piú le maliziose e lubitschiane strizzatine del "rondò capriccioso" del 1960. La cinepresa di Vergérus si limita a registrare con freddezza, a futura memoria, il comportamento di chi soffre, grida, si contorce nelle varie possibilità combinatorie della fantasia concentrazionaria: l'ospedale, il cabaret, gli appartamenti ammobiliati, forse anche la chiesa e la polizia, sono soltanto dei "set", dei fondali intercambiabili; e i risultati vanno tutti a far parte di quegli archivi sterminati in cui Abel è introdotto nella sequenza piú scopertamente kafkiana del film.
Ma se l'archivio è anche una cineteca, Vergérus non è il cinema: è soltanto un possibile - e perverso - uso del cinema stesso. Forse non bisogna dimenticare che anche Abel e Manuela sono "artisti", sia pure impossibilitati a riprendere il loro numero dopo la morte dell'uomo, fratello e marito, che poteva garantire e cementare la loro unione; metaforicamente e non, essi appartengono alla schiera dov'è il "mago" Vogler, e la *troupe* malconcia e squinternata de *Il volto*; mentre Vergérus, nello stesso film, rappresentava accanto al console e al rozzo poliziotto Starbeck il gelido potere della ragione e della Scienza, condannata dalla sua stessa natura ad aver bisogno di cavie e di giullari, magari per disprezzarli, perseguitarli, farli a pezzi con il bisturi. In questo senso, la "falsità" e la freddezza di un film prodotto su basi industriali come *L'uovo del serpente* potrebbe avere una giustificazione: non si tratterebbe piú di un cinema trasparente o meno, ma di una mistificazione consapevole, di un gelido sfruttamento delle sofferenze degli attori e degli spettatori - gli uni e gli altri rinchiusi in un lager - a fini che non si direbbero nemmeno mercantili o cinicamente professionali, sí dovuti a una sorta di spaventosa automatica proliferazione: uno, due, cento uova di serpenti.
Nemmeno una personalità complessa, e senza dubbio tortuosa e "divisa" qual' è quella di Bergman (non dimentichiamo la stroncatura feroce di un suo film, da lui stesso scritta con pseudonimo "trasparente" all'epoca della sua stagione piú fulgida) giungerebbe forse al punto di rovinare volutamente un giocattolo costoso e pretenzioso come quello affidatogli in questa occasione da De Laurentiis; e anche se cosí fosse, come saggio filmico su, per e contro Dino De Laurentiis preferiremmo ancora *Il provino* (di Michelangelo Antonioni, s'intende nella versione non decurtata). In ogni caso, proprio come Vergérus non è Hitler, egli non s'identifica nemmeno con questo o quel produttore o *tycoon*: Vergérus esisteva prima di Hitler e prima del cinema, all'epoca di Mesmer e della Restaurazione, quando lo abbiamo conosciuto la prima volta, e nella Germania del 1923: né il suo suicidio finale, simmetrico rispetto a quello del fratello di Abel, può illuderci su una sua definitiva uscita di scena. La sola differenza - anche se il Vergérus ottocentesco e quello del 1923 finiscono entrambi sconfitti: lo stesso nazismo al potere non sarà che un trascurabile epifenomeno - sta nel fatto che nel primo caso egli aveva ragione (Vogler, dopo tutto, non era un mago; era un ciarlatano), ma ciò non escludeva una rivincita del personaggio-attore, o comunque una tecnica di difesa: trucchi, carrelli cigolanti, illusioni ottiche, filtri e pozioni capaci bene o male di suggestionare. Qui, invece, non solo Vergérus ha ragione - nel senso che i suoi esperimenti piú disumani verranno applicati su vasta scala dal Potere riconoscente - ma il personaggio-attore (come pure lo spettatore) risulta impossibilitato a difendersi, e una volta rinunciato al numero - anche questo "trasparente", a ben vedere - di equilibrismo al trapezio, potrà solo agitarsi per la sua breve ora su un palcoscenico tarlato, da povero commediante indifeso ed esposto da tutti i lati a sguardi sempre meno interessati e partecipi. Anche da parte dell'autore, s'intende: ma dove sono finiti gli autori, in un archivio-cineteca dove le storie piú deliranti sanno ormai scriversi da sé?

Guido Fink

MICHEL FRIZOT (a cura di): «E. J. Marey 1830/1904 - La photographie du mouvement» - Paris, Centre National d'art ed culture George Pompidou, 1977, 128 pp., ill., s.i.p.

Questa pubblicazione è in realtà il catalogo ragionato di una mostra dallo stesso titolo che ha avuto luogo tra la fine del '77 e il febbraio '78 nel bailamme del chiaccherato "Centre Beaubourg" di Parigi. E' comunque senz'altro il caso di segnalare l'edizione di questo volume, sia perché si tratta di un testo appartenente a una collana di pubblicazioni che vengono distribuite e vendute anche indipendentemente dall'occasione che le ha originate, sia - e soprattutto - perché il libro rimarrà come un documento ben piú significativo della mostra stessa. Pur avendo, infatti, alcune caratteristiche formali che identificano in senso negativo un catalogo rispetto a un libro normale, questa pubblicazione ha un notevole valore bibliografico perché riunisce e rende accessibili molti dati e documenti visivi che erano di difficile reperimento e consultazione. Porta in tal modo un buon contributo agli studi e alle ricerche storiografiche relative al periodo delle origini del cinema, anche se difetta di un'adeguata elaborazione del materiale. Lamentare però l'insufficiente inquadramento della figura e del lavoro di Marey nel complesso fenomeno della nascita del cinema come strumento d'indagine prima ancora che come spettacolo, sarebbe pretendere troppo: né la mostra né il suo catalogo si erano posti tale obiettivo e in questo senso possiamo parlare semmai con rammarico di un'occasione perduta per un discorso piú vasto e impegnativo. (Tanto piú ne siamo dispiaciuti in quanto anche in Italia abbiamo perso, l'anno scorso, per difficoltà organizzative ed economiche della Biennale di Venezia, un'occasione del genere, anzi su scala ancora piú grande: la mancata realizzazione - in concomitanza con il 31° Congresso Internazionale del Cinema Scientifico che si è svolto alla Fondazione Cini - di una mo-

stra interdisciplinare sulla vera nascita del cinema, sulle caratteristiche del film scientifico e sul rapporto tra cinematografia scientifica e arti visive: tema suggestivo quest'ultimo ma appena sfiorato nel libro e nella mostra su Marey.).
Il libro rimane utile e importante perché riapre documentariamente il capitolo dei contributi tecnici e dei suggerimenti generosamente dati da questo geniale scienziato francese ad almeno tre fra i piú importanti pionieri e realizzatori dell'invenzione del cinematografo: Muybridge, Edison e Lumière. Molto interessante è anche la ricostruzione biografica dell'inizio della carriera scientifica di Marey. Costretto dal padre a laurearsi in medicina, mentre il suo sogno e la sua vocazione lo spingevano all'ingegneria, Etienne Julies Marey riuscirà a padroneggiare l'avverso destino rappresentato dall'imposizione paterna dedicandosi alle ricerche fisiologiche. In pratica, il medico Marey non eserciterà mai la medicina, bensí studierà l'uomo e l'animale proprio come potrebbe fare un ingegnere. Nell'ambito delle sue ricerche, il tema costante degli interessi di Marey sarà rivolto allo studio del movimento e quindi il soggetto umano e animale è visto proprio come "macchina" della quale svelare il funzionamento. Da qui alla necessità sperimentale di costruire a sua volta macchine per studiare la macchina umana o animale il passo è breve. Per registrare con precisione i dati relativi al movimento di un uomo o di un cavallo Marey inventa e costruisce complessi e delicati marchingegni pneumatici e odografici.
Quando si rende conto (avendo visto le prime serie fotografiche dei cavalli in corsa di Muybridge) dell'importanza scientifica che può avere il metodo fotografico di registrazione dell'immagine, ne diventa un entusiastico assertore e si slancia direttamente, anche perché deluso da Muybridge, in una serie di invenzioni tecnologiche e di applicazioni pratiche che gli permetteranno di portare avanti le sue ricerche scientifiche. Per studiare il volo degli uccelli Marey costruisce e utilizza il "fucile fotografico", ispirandosi a quello che era stato il "revolver astronomico" del collega e connazionale Janssen. Nasce poi tutta la serie degli apparecchi cronofotografici a lastra mobile o fissa e poi a pellicola. Il modello piú perfezionato è una vera e propria cinepresa, antecedente rispetto a quella dei Lumière; l'unica differenza di rilievo è la mancanza della perforazione della pellicola che assicura la stabilità dell'immagine al momento della proiezione. Marey non ha pensato o addirittura non ha voluto adottarla probabilmente perché al ricercatore scientifico interessava inventare la ripresa cinegrafica del movimento per poterne analizzare le fasi. La proiezione che ricostruiva il movimento "tale quale" era per Marey un giochino divertente ma non utile scientificamente. Marey voleva uno strumento d'analisi e - a seconda delle sue necessità - se li è inventati e costruiti, brevettandoli anche ma senza un fine di lucro. Lumière, invece, industriale e commerciante di materiali fotografici, vuole inventare l'apparecchio "cinematografico" proprio per fare lo spettacolo con la proiezione: ci riesce, utilizzando anche i risultati parziali di altri, *in primis* di Marey e Edison. Il fisiologo francese segue costantemente i suoi interessi di ricercatore senza lasciarsi distrarre da allettamenti estranei: quando il suo aiutante e collaboratore tecnico Demeny si lancerà nell'agone industrial-

commerciale per tentare di affermare in concorrenza con Lumière e gli altri un suo apparecchio di cinematografia, Marey si separerà da lui, lo lascerà andare per la sua strada (peraltro sfortunata) senza farsi coinvolgere. Anzi, coerentemente alle sue linee di lavoro scientifico, troviamo Marey interessato a studi di dinamica dei fluidi, di aerodinamica, quindi mescolato alla nascita dell'aviazione: non a caso era ben noto per le sue ricerche sul volo degli uccelli.
Il libro fornisce interessanti e curiosi dettagli sulla "querelle" a proposito dell' "inventore" del cinematografo. Una "querelle" tipicamente francese: i sostenitori di Marey si fanno vivi con manifesti, pubblicazioni, comitati, ogni volta che si celebra Lumière pretendendo di affermare il contributo decisivo e prioritario di Marey. Se il municipio di Parigi mette una targa commemorativa sul Boulevard des Capucines per ricordare la prima proiezione pubblica nel dicembre 1895, i sostenitori di Marey ne chiedono una anche per la Station Physiologique (poi diventata Institut Marey) dove lo scienziato aveva realizzato prima di Lumière le sue riprese.
A proposito di questo e di un altro capitolo del libro vien quasi un sospetto: che anche questa mostra come la pubblicazione risentano ancora di quelle ormai lontane polemiche e che la figura di Marey (morto nel 1904, quindi estraneo a tutte le prese di posizione a suo nome) subisca ancora le conseguenze negative del timor sacro di gettare un'ombra sulla fama mondiale dei Lumière inventori dello spettacolo del secolo. Non altrimenti si spiegherebbe quella che in fondo rimane una sottovalutazione dell'importanza dell'opera di Marey come realizzatore dei primi veri e propri film scientifici: basti ricordare qui la pellicola del 1894 con la quale il fisiologo francese filmò la caduta libera di un gatto per dimostrare all'Accademia delle Scienze come l'animale si posi sempre a terra sulle zampe anche se viene lasciato a dorso in giú.

Virgilio Tosi

Schede

(a cura di **Aldo Bernardini** e **Guido Cincotti**)

In questa rubrica i libri sono distinti in 10 gruppi, corrispondenti alle 10 sottosezioni della Sezione I (Cinema) esistente presso la biblioteca del Centro Sperimentale di Cinematografia.

0 - Opere generali; critica e storia; monografie, biografie critiche; annate cinematografiche; documentazione.

MANUELA FONTANA: «Film und Drang, Nuovo cinema tedesco» - Firenze, Vallecchi, 1978, in 8°, pp. 173, ill. f.t. - L. 6.000.

Sintetico ma succoso panorama critico-informativo degli autori piú conosciuti e rappresentativi della recente nuova ondata cinematografica tede-

sca. A ciascuno il libro dedica un profilo bio-filmografico e una intervista; mentre un saggio introduttivo inquadra l'attività di questi autori nelle vicende della cinematografia nella Repubblica Federale Tedesca, cercando anche di individuare alcuni elementi tematici e stilistici comuni. Gli autori considerati sono Fassbinder, Fleischmann, Herzog, Kluge, Schlöndorff, Schroeter, Syberberg e Wenders.

SIEGFRIED KRACAUER: «Cinema tedesco dal "Gabinetto del dottor Caligari" a Hitler» - Milano, Mondadori (Coll. "Oscar Saggi" n. 10), 1977, in 16°, pp. 379, ill. - L. 3.500.

Nuova edizione del classico studio storico-sociologico del Kracauer, che oggi dopo un periodo di eclisse si tende a rivalutare. Rispetto alla prima edizione italiana, apparsa nel '54 nella "BCM" del medesimo editore, questa si presenta rinfrescata nella traduzione ed arricchita, a mo' di ampia appendice, del capitolo *La propaganda e il cinema di guerra nazista*, traduzione a sua volta di un opuscolo pubblicato nel '42 a cura del Museum of Modern Art di New York e già incluso in altre edizioni americane dell'opera. Il corredo fotografico, rimasto invariato, è stato raggruppato in due grossi inserti.

LORENZO PELLIZZARI (a cura di): «Cineromanzo. Il cinema italiano 1945-1953» - Milano, Longanesi & C., in 8°, pp. 96, ill. - L. 5.000.

Dedicato al cinema italiano del periodo neorealista, il libro punta soprattutto ad offrire una accurata documentazione fotografica che illustri i generi e i motivi caratteristici di quella produzione. Attraverso questa raccolta di immagini e i pochi, ma succosi e puntuali testi di commento, il libro riesce a cogliere e a trasmettere lo spirito dell'epoca, i volti e le varianti di un immaginario che oggi ci appare molto datato, e per questo tanto più suggestivo. E' un peccato che manchino i dati e gli indici dei film considerati.

SERGIO TRASATTI: «Rossellini e la televisione» - Roma, La Rassegna Editrice (Coll. "Immagini allo specchio" n. 1), 1978, in 8°, pp. 302, ill. - L. 5.000.

Primo titolo di una collana diretta dallo stesso Trasatti e che sarà alimentata da autori (Fava, Caldiron, Gambetti, Bolzoni, Hochkofler) di formazione cattolica. L'A. intende reagire al relativo disinteresse della critica nei confronti dell'attività televisiva di Rossellini – che tra il 1964 ed il '77 fu pressoché esclusiva e si concretò nella produzione di 12 film di lungo e di corto metraggio: quantitativamente circa la metà della sua opera omnia – con un esame analitico puntiglioso e documentato sulle dichiarazioni del regista stesso e sulle poche – e, talvolta, distratte o tardive – recensioni. In una lucida introduzione Trasatti si studia di penetrare il segreto del "metodo" televisivo seguito da Rossellini, e confrontandolo con quello seguito da altri autori cinematografici conquistati dal piccolo schermo individua l'avventura televisiva del regista come, ancora una volta, un *unicum* irripetibile.
Nella seconda parte il volume accoglie un'antologia di interviste e di scritti di Rossellini sul soggetto televisivo, brani della sceneggiatura degli *Atti degli Apostoli*, una tele-filmografia e uno specchietto sulla "fortuna" delle emissioni in TV dell'opera rosselliniana.

ENZO UNGARI: «Schermo delle mie brame» - Firenze, Vallecchi, 1978, in 8°, pp. 292 - L. 6.500.

Nella nota di presentazione, l'editore rileva che il libro è la testimonianza dell' "amorosa follia" di un "cinéphile" legato al cinema da una "passione violenta e aberrante": e il libro è, in effetti, molto legato all'autobiografia dell'autore, a tratti risulta divertente nella sua facile e disinvolta tendenziosità, stile «Cahiers du Cinéma» vecchia serie; ma in fondo è piú serio di quanto vorrebbe apparire. Partendo da una introduzione dedicata alle «confessioni di un mangiatore di film di provincia», l'autore sviluppa la sua riflessione su alcuni film recenti riunendo articoli e recensioni già pubblicati altrove (soprattutto sulle riviste «Cinema & Film», «Filmstudio 70» e «Gong») in tre gruppi fondamentali: all'insegna, rispettivamente, dei "primi anni", degli "amori folli" e degli "amori perversi" (con articoli anche su Topolino e sul cinema espanso). Concludono la raccolta una conversazione con l'ex redattore dei «Cahiers» Pierre Baudry, intitolata *Il cinema è morto! viva il cinema!*, e l'indice dei nomi e dei titoli.

1 - Estetica e teoria; regia e recitazione; gli elementi del linguaggio; semiologia; rapporti con altre forme di espressione.

ALBERTO BARBERA e ROBERTO TURIGLIATTO: «Leggere il cinema» - Milano, Mondadori (coll. "Oscar Studio"), 1978, pp. 470 - L. 5.500.

Antologia dei testi piú significativi che illustrano l'evoluzione della riflessione teorica sul cinema dalle origini a oggi. Come spiega nella prefazione il coordinatore del volume, Fernaldo Di Giammatteo, la scelta dei saggi da recuperare è avvenuta in funzione di due fondamentali tendenze che hanno caratterizzato la ricerca teorica internazionale: «la tendenza "realistica", che considera il cinema come una forma di riproduzione del mondo, e la tendenza "artistico-creativa", che scorge nell'immagine cinematografica il veicolo di un'intenzione linguistico-espressiva». In base a questa scelta (certo discutibile ed evidentemente di comodo), si spiegano certe esclusioni – come quelle degli italiani Barbaro, Chiarini, Della Volpe, oltre a tutti i teorici di matrice spiritualistica – che rimangono però egualmente delle gravi lacune, anche nella particolare, tendenziosa prospettiva scelta, «non senza forti contrasti», dai curatori. L'antologia è significaticamente suddivisa in cinque parti, che corrispondono a mutamenti e fratture che – come spiegano i curatori – «non riguardano semplicemente il campo della riflessione nel suo interno, ma piú precisamente l'universo cinematografico nel suo complesso»: 1) *Verso una nuova estetica* (Canudo, Lukács, Münsterberg, i futuristi, Luciani, Delluc); 2) *Avanguardie e formalismo negli anni venti* (Epstein, Kulešov, Vertov, Léger, Balázs, Ejzenštejn, Moholy-Nagy, Kurtz, Pudovkin, Ejchenbaum, Tynjanov, Breton); 3) *Teorie del cinema e industria culturale* (Giovannetti, Arnheim, Jakobson, Panofsky, Benjamin, Adorno); 4) *Tematiche del realismo* (Merleau-Ponty, Bazin, Astruc, Zavattini, Deren, Kracauer); 5) *Tra semiologia e mediologia* (McLuhan, Burch, Pasolini, Comolli, Youngblood, Metz, Wood, Barthes). Ogni testo è opportunamente presentato da una nota dei curatori; conclude il volume un repertorio bibliografico essenziale.

2 - Testi di film; soggetti e sceneggiature; materiali di documentazione; diari di lavorazione; originali Tv.

CARLO LIZZANI: «Riso amaro, un film diretto da Giuseppe De Santis» - Roma, Officina Edizioni (Coll. "Immagini e parole" n. 1), 1978, pp. 222, ill. - L. 7.000.

Testo della sceneggiatura, ricostruita alla moviola, di uno dei piú discussi film del neorealismo italiano. Il particolare sapore di questo volume deriva dal fatto che ne è curatore Carlo Lizzani, all'epoca assiduo collaboratore di De Santis e co-sceneggiatore anche di *Riso amaro*. Piú che la precisa ricostruzione analitica di un film che è ancora oggi largamente conosciuto, risulta cosí di particolare interesse il saggio introduttivo, in cui Lizzani ricostruisce dall'interno, da protagonista oltre che da cronista, la situazione culturale e il clima di quegli anni di rinascita del cinema italiano, le vicende, gli umori e le ambizioni di quel gruppo di cineasti che nel dopoguerra costituiva quello che Lizzani chiama il "gruppo De Santis". Il curatore arriva infine ad una lucida analisi delle caratteristiche del mondo stilistico e tematico di De Santis, di cui *Riso amaro*, nelle qualità come nei difetti, è appunto una delle espressioni piú tipiche.

9 - Annuari, enciclopedie, dizionari; repertori, filmografie; bibliografie; cronologie.

PETER COWIE (edited by): «International Film Guide 1978» - London, The Tantivy Press/South Brunswick & New York, A.S. Barnes & Co., 1977, in 8°, pp. 536, ill. - £ 3,25 / $ 6,95.

«It has not been a good year for world cinema». Con questa constatazione Peter Cowie introduce la quindicesima edizione del suo annuario, prestigiosa ed ormai insostituibile fonte di referenza sullo status della cinematografia mondiale, sulle sue istituzioni, le sue attività culturali, i suoi festival, la sua letteratura.
Curiosità ed interesse vanno primariamente ai «Directors of the year», autentico Gotha delle personalità piú in vista, che la «Film Guide» consacra annualmente con giudiziosa giustapposizione di nomi canonici (i Fellini, i Buñuel, i Kurasawa, i Kazan, i Bergman, gl'Hitchcock) e di «new-comers» che proprio dalla inclusione nella lista dei «magnifici cinque» spesso han tratto occasione all'espandersi in campo internazionale della loro rinomanza. Fu il caso, nello scorso quindicennio, di un Haanstra, di un Polanski, di un Gaál, di un Widerberg, di un Nemec, di uno Skolimowski, di un Troell; è il caso quest'anno del cinese King Hu (protagonista di un fluviale exploits al Festival di Cannes 1975) che assieme allo svizzero Goretta, all'iberico Saura, all'americano Ritchie e ad una vecchia gloria come Minnelli compone la (opinabile) rosa del 1977. L'abbondanza di nomi nuovi avalla e al tempo stesso contraddice l'asserzione iniziale: Cowie può a buon diritto deprecare le delusioni, spesso recidive, di un Kazan, di un Lumet, di un Siegel, di un Angelopulos, di un Truffaut, di un Ichikawa; ma resistendo alla tentazione di elevare prematuramente agli altari un Lucas o un Avildsen – o, salvognuno, un Moretti – pesca nel pelago della produzione internazionale quei nomi che diano ragionevole affidamento di futura «tenuta».
Il resto del volume – che «crescit eundo»: sfiora ormai le seicento pagine – si articola nelle consuete sezioni, tra le quali il panorama delle cinematografie nazionali – ben cinquanta, non esclusi la Malaysia ed il Bangladesh; per l'Italia, sintetico e preciso come sempre l'apporto di Lino Micciché – fa la parte del leone, lasciando tuttavia lo spazio dovuto alle restanti rubriche, intese a fornire una documentazione generale di encomiabile completezza.
Futile impresa, ed ingenerosa, sarebbe la ricerca dei numerosi peluzzi che in un uovo cosí ben riuscito non possono mancare, ma che non valgono a guastarne la sapida ed appetitosa consistenza.

Filmotsan 78 – Questa la misteriosa (per noi) intitolazione del primo festival cinematografico di Madras, tenutosi dal 2 al 17 gennaio. Madras è la capitale industriale dell'India meridionale, e pur essendo il centro di un'intensa attività di produzione cinematografica era nuova a questo genere di manifestazioni. Rassegna mastodontica, con circa 70 film provenienti da 23 paesi e due retrospettive, dedicate rispettivamente a Jacques Tati e Michael Cacoyannis.
L'Italia era presente con sei film, non tutti freschissimi. Particolare successo hanno riscosso *Padre padrone* dei fratelli Taviani - che è stato un po' il "jolly" delle nostre partecipazioni alle varie vetrine internazionali nell'annata trascorsa e pare sia per esserlo anche in quella appena iniziata - e l'anziano ma resistente *Il caso Mattei* di F. Rosi. Ma anche *L'eredità Ferramonti* di M. Bolognini, *Un borghese piccolo piccolo* di M. Monicelli, *I cannibali* di L. Cavani e *Cadaveri eccellenti*, ancora di Rosi, hanno fatto la loro figura.

La donna nello spettacolo – E' l'argomento di un convegno organizzato il 14 gennaio a Roma dalla Federazione sindacale unitaria dello spettacolo e dalla Società attori italiani. Presenti delegazioni femministe e rappresentanti delle lavoratrici di un'industria farmaceutica occupata - per sottolineare il carattere unitario delle lotte per l'emancipazione femminile - è stato affrontato il problema della sperequazione dei ruoli, della sottoccupazione femminile, dello sfruttamento dell'immagine e del corpo della donna, attuato dall'industria dello spettacolo, da sempre in mani maschili. Premesso che il superamento di una condizione storica non può prescindere da un rinnovamento delle strutture, il convegno ha proposto il rifiuto di una divisione del lavoro per sesso, l'imposizione di un ruolo paritario rispetto al maschio, la sensibilizzazione dell'opinione pubblica ad una corretta gestione della legge n. 993 sull'eguaglianza del trattamento uomo-donna, l'abbandono di atteggiamenti vittimistici e la presa di coscienza dei diritti spettanti alle donne.

"Valentino" di princisbecco – Tra le molte manifestazioni superflue che si svolgono annualmente in Italia piace segnalare, per la sua particolare superfluità, quella del "Valentino d'oro" svoltasi addì 21 gennaio a Bari per celebrare il ricordo di Rodolfo Guglielmi

(in arte, appunto, Valentino), figlio illustre di quella terra. Quello di Valentino è stato, probabilmente, il piú duraturo mito divistico dell'intera storia del cinema; oggi ch'esso è in palese declino in America - persino le sue famose "vedove" sono in via di estinzione - provvede la terra natale a rinverdirlo artificiosamente. Anni fa gli fu eretto in Castellaneta un monumento, che testimoni oculari definiscono di singolare bruttezza; ed oggi, a Bari, si consegnano in suo nome targhe e medaglie a gente dello spettacolo, uomini politici, colonnelli, maggiorenti locali e illustri sconosciuti. Ma il clou della festa è l'assegnazione del "Valentino d'oro" a una coppia di divi piú o meno famosi. Quest'anno per l'occasione si è rispolverato quel patetico personaggio che è Rita Hayworth (il suo partner Glenn Ford è stato trattenuto a casa dagli acciacchi o dal pudore), si son gettate in pasto ai cronisti locali le sue rughe e le sue amnesie, le si è fatta imprimere l'impronta della mano su un blocco di cemento da collocare come *ex voto* sotto la statua di Rudy, si è celebrato un fastoso quanto funereo revival nel maggior teatro del capoluogo pugliese. Il tutto, s'intende, a spese del contribuente (ma gl'incassi della serata andranno al fondo Unicef per l'infanzia affamata, e l'anima quindi è salva).

Globo d'oro a Scola – Tra i molti premi assegnati annualmente a Hollywood i "Golden Globe" godono un particolare prestigio perché a conferirli sono i rappresentanti della stampa estera, da supporre abbastanza liberi da condizionamenti o da interessi corporativi. Il 29 gennaio sono stati attribuiti quelli relativi al 1977: come miglior film americano i critici hanno indicato *The Turning Point* di Herbert Ross (premiato anch'egli come miglior regista); miglior film straniero, *Una giornata particolare* di Ettore Scola. Jane Fonda (*Julia*) e Richard Burton (*Equus*) sono stati reputati i migliori attori dell'anno.

Belgrado Fest – L'ottava edizione del Festival cinematografico di Belgrado si è svolta dal 3 all'11 febbraio, con la partecipazione di circa un centinaio di film provenienti da 35 paesi di tutto il mondo. Abbastanza diverso dai soliti, il "Fest" accoglie film nella massima quantità possibile, senza sottilizzare sulla qualità: suo scopo primario è di fornire ai cittadini belgradesi una panoramica attendibile dello "status" del cinema nel mondo intero, senza preclusioni né censure di sorta. Tre sale "ufficiali" e almeno un'altra mezza dozzina non ufficiali proiettano ripetutamente, e pressoché ininterrottamente, dalle otto e trenta del mattino fino alle ore piccole della notte, e un pubblico interessatissimo si contende i posti sottoponendosi a lunghe "code".
Il Fest non dà premi, né potrebbe dato che accoglie molte opere già partecipanti ad altre competizioni. Ma il gusto delle graduatorie, ereditato da decenni di manifestazioni cinematografiche, alimenta vari "palmarès" non ufficiali. Cosí è *L'uovo del serpente* di Ingmar Bergman che si è aggiudicato il "Timbro d'oro" messo in palio dal quotidiano «Vecernje Novosti» per il miglior film; e lo stesso film ha battuto per un'incollatura (cinque voti contro quattro) *Padre padrone* dei fratelli Taviani nella considerazione dell'associazione dei critici jugoslavi.
Padre padrone si è poi rifatto, restando fino all'ultimo in testa nel referendum indetto tra gli spettatori, i quali lo han preferito, nell'ordine, a *Julia* di Fred Zinnemann, a *La dentellière* di Claude Goretta, a *Una giornata particolare* di Ettore Scola e allo stesso *Uovo del serpente*.

ANAC, RAI, Cinema – Seminario, dal 10 al 12 febbraio, sul tema "Analisi e prospettive nel processo di produzione televisiva", organizzato dall'Associazione nazionale autori cinematografici. Posto l'accento sui numerosi nodi irrisolti relativi alla riforma dell'ente radiotelevisivo e sui problemi posti "dalla privatizzazione e dalla politica delle multinazionali", gli autori cinematografici e televisivi si sono soffermati sulle "fasi burocratiche" di cui è disseminato il loro rap-

porto con la RAI e sulla necessità di una considerazione globale del settore dell'informazione e della comunicazione audiovisuale di massa (radio, TV, cinema), anche in rapporto al peso crescente che avrà in futuro l'industria elettronica multinazionale.
Nel corso di una tavola rotonda tenutasi nell'ambito del seminario, con la partecipazione di giuristi e uomini politici, sono stati affrontati i problemi connessi alla sentenza di incostituzionalità di alcune parti della legge di riforma della RAI, la regolamentazione delle reti private, l'esigenza di una gestione industriale dell'ente pubblico, con una specificazione dei costi di produzione, ed infine la riorganizzazione del lavoro e la qualificazione professionale dei dipendenti e collaboratori della RAI.

Il mistero Paražanov – Continuano le incertezze sulla sorte di Sergej Paražanov, il regista armeno incarcerato nel gennaio 1974 con una serie di disparate imputazioni (che andavano dal traffico di oggetti d'arte all'omosessualità) e condannato qualche mese dopo, al termine di un processo da cui pubblico e giornalisti furono esclusi, a cinque anni di detenzione in un campo di lavoro. Di Paražanov si parlò a lungo, nel corso del convegno cinematografico tenutosi a Venezia nel novembre 1977 nell'ambito delle manifestazioni sul "dissenso culturale" nei paesi dell'Est: varie mozioni, appelli e proteste vennero sottoscritte da associazioni o gruppi di cineasti, critici, studiosi e personalità della cultura.
Voci diffusesi in gennaio, e raccolte da «L'humanité», organo del P.C.F., davano per avvenuta la scarcerazione del regista, con un anno di anticipo sul previsto; e già molti si compiacevano della possibile connessione fra questo gesto di "clemenza" e le molte pressioni esercitate dagli ambienti culturali di tutto il mondo libero. Ma ecco che il 13 febbraio il "collettivo Sergej Paražanov" di Marsiglia mette in dubbio la veridicità dell'asserita liberazione e, raccogliendo informazioni da Erevan, capitale della repubblica armena, ipotizza che Parazanov sia morto nel campo di lavoro già da alcuni mesi, e che le autorità sovietiche si accingerebbero a farlo morire "ufficialmente" fra breve di collasso cardiaco.
E' un fatto che nessuno può dire di avere incontrato Paražanov dopo la pretesa scarcerazione, né si è riusciti ad avere alcuna notizia ufficiale sulla sua morte. «Se Paražanov è vivo - conclude con amaro sarcasmo il collettivo marsigliese - le autorità sovietiche ne forniscano la prova. Sarebbe un'ottima occasione per dimostrare che, se esistono paesi in cui si liberano i cadaveri, l'U.R.S.S. non è fra questi».
Detta prova non viene fornita. Da Mosca giungono però alcune precisazioni ufficiose: Paražanov, in libertà dal 30 dicembre scorso, sarebbe vivo e vegeto; dopo un soggiorno a Tbilisi in Georgia, testimoniato da un parente che però non lo ha visto, ai primi di febbraio si sarebbe trasferito a Kiev, dove qualcuno gli ha anche parlato per telefono. E sarebbe imminente una sua venuta a Mosca. Sarà l'occasione buona perchè qualcuno possa finalmente vederlo e dissipare una volta per sempre il "mistero" Paražanov?

Saint Vincent: cinema e sport – Dal 13 al 19 febbraio la 34ª edizione del concorso internazionale di cinematografia sportiva, che da due anni si è trasferito da Cortina, sua sede originaria, a Saint Vincent. Undici i paesi partecipanti (tra cui la Cina, fuori concorso), 25 le opere concorrenti. Nella giuria, presieduta la Bruno Beneck, alcuni nomi famosi dell'agonismo atletico - da Livio Berruti, vincitore dei 200 metri alle Olimpiadi di Roma, allo statunitense Alfred Oerter, quattro volte medaglia d'oro in altrettante olimpiadi -, evidentemente per sottolineare l'angolazione tecnica, più che artistica, da cui le opere in programma volevano essere valutate.
Il premo premio è stato assegnato al sovietico *Tre cinque sette dieci* (t.l.) di G. Čertov, sull'iniziazione di una coppia di bimbi alle difficoltà e al fascino dei tuffi dal trampolino; il secondo premio è andato all'italiano *Il levriero*, di

Stefano Zardini, che tenta uno scandaglio psicologico di un campione dello "speedway" motoristico; terzo si è classificato un film canadese, *Toller*, di Pen Denshau e John Watson, elzeviro su un virtuoso del pattinaggio su ghiaccio che è anche un valente pittore.

Tasse e legge – I provvedimenti - tampone assunti recentemente dal governo per cercar di arginare la crisi dello spettacolo cinematografico hanno suscitato una serie di prese di posizione - spesso contrastanti tra loro - da parte di organismi professionali, industriali, politici e sindacali.
Le agevolazioni fiscali per il piccolo esercizio trovano in genere unanimità di consensi; non cosí il meccanismo di revisione delle imposte, che abolendo la progressività ed estendendo l'alleggerimento anche ai biglietti superiori alle duemila lire suscita nelle organizzazioni sindacali preoccupazione per possibili lievitazioni del prezzo d'ingresso ai locali di prima visione.
Quanto ai partiti, un incontro-conferenza indetto il 14 febbraio dalla federazione sindacale unitaria ha offerto l'occasione ad alcuni di essi di precisare le proprie posizioni nei riguardi dell'attuale assetto legislativo, concordemente ritenuto superato. I maggiori partiti stanno per presentare singolarmente dei progetti di legge, ma un "serrato confronto" è in atto per cercar di unificare le diverse posizioni in un progetto omogeneo e unitario che abbia buone possibilità di essere approvato dal parlamento.

Mostra di Antonio Valente – Una mostra antologica di Antonio Valente, scomparso nel 1975, è stata tenuta a Roma, nei mesi di gennaio e febbraio, nei locali dell'Unione nazionale autori e cinetecnici. Per la prima volta è stato possibile verificare, in una panoramica non completa ma sufficientemente organica, l'apporto considerevole dato da questo artista alla vita dello spettacolo italiano nell'arco di quasi un cinquantennio. Il nome di Valente è infatti legato ad alcuni eventi fondamentali: già allievo a Parigi di Craig, di Bakst e di Copeau, fautore negli anni venti del costruttivismo plastico, collaborò con A.G. Bragaglia all'attività del Teatro degl'Indipendenti, escogitando geniali soluzioni scenotecniche e scenografiche che lo posero all'avanguardia in campo europeo.
In campo cinematografico lavorò a partire dagli anni trenta, ma il suo apporto fu molto inferiore a quel che per le sue capacità sarebbe stato auspicabile: oltre ad alcuni film di Gioacchino Forzano e di altri, *La vedova* di Goffredo Alessandrini e *La peccatrice* di Amleto Palermi recano l'impronta della sua straordinaria personalità. Al cinema italiano diede piuttosto un contributo indiretto con la progettazione architettonica di alcune importanti strutture: dagli stabilimenti Pisorno a Tirrenia e De Paolis a Roma a quel Centro Sperimentale di Cinematografia che, costruito nel 1939, sfugge quasi totalmente alla magniloquenza retorica dell'architettura di regime per svolgere un discorso armoniosamente fluido ed elegantemente classicheggiante.
La mostra, comprendente bozzetti, piante, disegni, fotografie, plastici, una serie di splendidi costumi ed altri documenti di grande interesse, ha offerto la possibilità di valutare in una giusta prospettiva storica l'attività di un artista tanto geniale quanto, in vita, schivo e artigianalmente modesto. Per molti aspetti, un'autentica riscoperta.

Grandi (e piccole) manovre alla Biennale – Malgrado le polemiche suscitate, o forse grazie anche ad esse, la mostra sul "dissenso" nei paesi socialisti ha risollevato, "in limine mortis", il prestigio della Biennale che nel corso di un quadriennio caratterizzato da contrasti, interferenze politiche, intralci burocratici, beghe personali, difficoltà finanziarie, dimissioni rientrate, rinviate e ribadite, progetti utopistici e mancate realizzazioni, era precipitato quanto mai in basso.
Si apre ora un nuovo periodo d'incertezza e d'instabilità, dovuto all'imminente scadenza del mandato del Consiglio diretti-

vo e del suo presidente, Carlo Ripa di Meana. Questi, già più volte dimissionario e ormai inviso a determinate parti politiche e culturali proprio a causa della mostra sul "dissenso" che rimane peraltro il suo più concreto titolo di merito, dichiara la propria indisponibilità ad una eventuale riconferma, che invece da talune parti viene caldeggiata. Comincia la consueta ridda di nomi, candidature "di bandiera" o meri "ballon d'essai", proposte plausibili o inverosimili: la data del 31 marzo, prevista per il rinnovo dell'organo direttivo - già posta incongruamente a metà stagione invernale e quindi pericolosamente prossima all'epoca in cui le varie manifestazioni della Biennale dovrebbero aver svolgimento - molto difficilmente sarà rispettata.

Intanto il vecchio consiglio, tuttora in carica, si preoccupa di assicurare in qualche modo la continuità delle manifestazioni. Dimissionari da tempo i direttori dei vari settori, e in attesa che il nuovo consiglio, quando ci sarà, nomini i nuovi, Ripa di Meana decide la costituzione di due commissioni di esperti per l'organizzazione dell'esposizione di arti visive che dovrà aprirsi in giugno nei padiglioni dei giardini. Il tema generale, fissato da tempo, è «Dalla natura all'arte, dall'arte alla natura». Ripa si preoccupa di riallacciare i contatti con gli ambienti culturali stranieri e con quegli organismi ufficiali che da tempo - ma soprattutto dopo il "dissenso" - hanno più o meno clamorosamente preso le distanze dalla Biennale. Trasformatosi da "provocatore" in diplomatico, fa la spola tra l'una e l'altra ambasciata per verificare la volontà dei vari paesi a partecipare alla prossima rassegna veneziana.

Ma le acque sono gia agitate. Un documento sottoscritto da numerose associazioni culturali e professionali denuncia l'atteggiamento discriminatorio delle competenti autorità ministeriali, che hanno omesso di consultarle per la designazione di una parte dei membri del futuro direttivo, privilegiando altre associazioni, ritenute meno (o per niente) rappresentative. Ricomincia il tiro alla fune, consueto ogni volta che siano da assegnarsi cariche in enti di stato e quindi particelle di potere. Ma, com'è prevedibile, le manovre dall'una e dall'altra parte son volte essenzialmente ad assicurarsi la maggior forza contrattuale possibile, e preludono ad un prossimo accordo generale, sulla base di una rigorosa distribuzione proporzionale degli incarichi disponibili.

GLI ADDII

SANNY EYLERS

Morta il 5 gennaio a Woodland Hills, presso Los Angeles, per una crisi cardiaca, a sessantanove anni. Un nome che pochi ricordano: pure ebbe una certa notorietà nei primi anni del sonoro, quando interpretò una quarantina di film anche come protagonista. Fu accanto a Buster Keaton in *Big Shot* (1930), *Dough Boy* (Il guerriero, 1930) e *Parlor, Bedroom and Bath* (1931) - tutti diretti da Edward Sedgwick -, a Spencer Tracy in *Quick Millions* (1931) di Rowland Brown e in *Disorderly Conduct* (1932) di John W. Considine jr., e ad altri attori di fama. Notevoli anche le sue prestazioni in *Broadway Baby* (Ragazze d'America, 1929) di Mervyn Le Roy e in *Bad Girl* (1931) di Frank Borzage.

Dalle parti brillanti, canore e danzanti dei primi

film (proveniva dalla danza classica) passò in seguito anche a ruoli drammatici: *Condemned Women* (Condannate, 1937) di Lew Landers fu in questa direzione uno dei suoi successi piú considerevoli. Sul finire degli anni trenta le sue apparizioni sullo schermo andarono rarefacendosi; nel 1951 abbandonò definitivamente la carriera artistica.

ARTHUR SHEEKMAN

Morto il 12 gennaio a Chicago, all'età di 86 anni. Giornalista e critico teatrale, nel 1931 fu incaricato di scrivere i dialoghi per *Monkey Business* di N. Z. McLeod. I fratelli Marx si avvalsero della sua collaborazione anche per il successivo *Duck Soup* (1933), e cosí Eddie Cantor per *Roman Scandals* (1933).
Specializzatosi nel genere brillante, proseguí negli anni successivi un'attività abbastanza intensa di sceneggiatore, dalla quale si distaccano opere come *The Gladiator* (1938) di E. Sedgwick, *Wonder Man* (1945) di H. Bruce Humberstone, *Blue Skies* (1946) di S. Heisler, *Call Me Madam* (1953) di W. Lang e il drammatico *Some Came Running* (1959) di V. Minnelli.

WILLIAM GIRDLER

Morto il 21 gennaio nei pressi di Manila per un incidente aereo, all'età di trent'anni. L'elicottero con il quale tornava a Manila dopo aver effettuato dei sopraluoghi relativi al suo prossimo film è precipitato dopo aver urtato contro un cavo dell'alta tensione. Con lui han perso la vita due suoi collaboratori - il produttore inglese Patrick Allan Kelly e il filippino Denis Juban - e il pilota dell'elicottero. Girdler si era fatto conoscere negli ultimi cinque anni come specialista in film fantastici o del terrore (*Abby*, 1975; *Grizzly*, 1976) di forte carica orrifica ma di modesta qualità artistica.

JACK OAKIE

Morto il 23 gennàio in un ospedale di Hooywood all'età di settantaquattro anni, per un aneurisma addominale. Suo vero nome Lewis D. Offield. Chi fu Jack Oakie? Fu, innanzi tutto, Napaloni (o Nataloni, per lo sciovinismo francese, o Buffolini, per il pudore italiano): cioè Mussolini, in quella fragorosa, sgangherata, torrentizia ed irresistibile parodia che in *The Great Dictator* (1940) lo vide tener testa a Hynkell-Hitler-Chaplin-Charlot in tre o quattro gag divenute immortali. Mai attore fu piú inchiodato ad un solo personaggio. Ma in quaranta e piú anni di carriera (aveva esordito nel 1927, dopo qualche esperienza nel vaudeville che lo aveva anche fatto approdare alle Ziegfeld Follies) di personaggi Oakie ne compose quasi un centinaio, alcuni di fiacca consistenza altri di ben marcato rilievo; e a tutti prestò la sua espansiva comicità, la sua sfrontata astuzia, l'irrefrenabile e contagiosa ilarità, la corpulenza rubiconda e il faccione a patata con su infitti, come capocchie di spillo, gli occhietti furbastri. Piú che un gran caratterista, fu un gran personaggio, sempre uguale a se stesso pur nella mutevolezza delle parti; comico di petulante invadenza, non disdegnò ruoli di piú fine compostezza né gli sconvennero i panni del "villain". Vocione reboante e comunicativo, fu anche, per anni, un "divo" radiofonico; e negli anni sessanta, rarefatte le apparizioni sullo schermo, intensificò quelle in televisione, come "show man", "entertainer" o "guest star". In cinema ebbe come registi, fra gli altri, Wesley Ruggles - che lo lanciò - e Leo MacCarey, Norman Taurog e William Beaudine, Allan Dwan e Archie Mayo, Robert Mulligan e Robert Parrish, oltre a William A. Wellman (*Call of the Wind*, Il richiamo della foresta, 1935), King Vidor (*The Texas Rangers*, I cavalieri del Texas, 1937), René Clair (*It Happened To-morrow*, Accadde... domani, 1944), Jules Dassin (*Thieve's Highway*, I corsari della strada, 1949). E Charles Spencer Chaplin, naturalmente.

LEO GENN

Morto il 26 gennaio a Londra, all'età di settantatre anni. Da qualche tem-

po era ricoverato in un ospedale. Prima di diventare attore era stato un promettente avvocato penalista; e a questa attività tornò inopinatamente, durante il processo di Norimberga ai criminali nazisti, quando già si era affermato tanto sulle scene del West End (Old Vic e altre compagnie) quanto sugli schermi sia britannici che statunitensi.
Caratterista nato, di classico stile inglese, brillante e autorevole ma mai troppo vistoso, dotato di eccellenti mezzi vocali, G. passò attraverso decine di film di alto e medio livello, proponendo - almeno fuori di Gran Bretagna - più la conoscenza del proprio volto che quella del proprio nome. *The Drum* (Il principe Azim, 1938), *The Way Ahead* (La via della gloria, 1944), *Henry V* (1945), *Caesar and Cleopatra* (1946), *Mourning Becomes Electra* (Il lutto si addice ad Elettra, 1947), *The Snake Pit* (La fossa dei serpenti, 1948), *The Miniver Story* (Addio signora Miniver!, 1950), *Quo Vadis* (1951), *The Red Beret* (Berretti rossi, 1953), *Moby Dick* (1956), *No Time to Die* (Non c'è tempo per morire, 1958), *The Longest Day* (Il giorno più lungo, 1962) sono i titoli di maggior rilievo della sua filmografia.

OSCAR HOMOLKA

Morto il 27 gennaio a Londra all'età di ottant'anni. Nato a Vienna, aveva esordito in teatro nella sua città e poi a Berlino sotto la guida di Max Reinhardt, e sul finire del muto era apparso in alcuni film del declinante Kammerspiel, come *Dirnerntragödie* di Bruno Rahn. Appartenne al folto gruppo di cineasti e teatranti germanici che emigrarono all'avvento del nazismo. Dopo una sosta in Gran Bretagna (fra gli altri film, *Sabotage*, 1937, di A. Hitchcock) passò a Hollywood (e a Broadway), e in breve tempo s'impose per la sanguigna corposità delle sue composizioni di carattere, sorretta da un fisico massiccio e da una espressività che trascorreva agevolmente dalle ambiguità malfide del "villain" esotico alla estroversa giovialità dell'amico di famiglia o alle rudezze dell'uomo d'armi. Almeno un centinaio i film nei quali la sua figura inconfondibile fece la sua figura: se ne cita solo qualcuno, da *Seven Sinners* (La taverna dei sette peccati, 1940) a *Comrade X* (Corrispondente X, 1940), da *Ball of Fire* (Colpo di fulmine, 1941) a *The Seven Year Itch* (Quando la moglie è in vacanza, 1955), da *War and Peace* (Guerra e pace, 1956) a *La tempesta* (1958) a *The Madwoman of Chaillot* (La pazza di Chaillot, 1969).

TIM McCOY

Morto il 29 gennaio a Fort Huachuca in Arizona, per un attacco cardiaco, all'età di ottantasette anni. Poco noto in Italia, fu uno dei massimi eroi del "western" di serie B, al quale prestò un'aitante figura, un'impeccabile perizia nel cavalcare, uno spericolato coraggio e una recitazione corretta ed anonima quanto bastava. Negli anni venti venne contrapposto dalla M.G.M. ad altri eroi della "horse opera" come Tom Mix e George O'Brien. Non raggiunse la popolarità del primo, ma gli sopravvisse in epoca sonora, sia pur relegato quasi esclusivamente nella produzione minore. In anni più recenti fece brevi apparizioni anche in film di grosso impegno spettacolare, come *The Run of the Arrow* (La tortura della freccia, 1957) di S. Fuller e *Around the World in 80 Days* (Il giro del mondo in 80 giorni, 1958) di Michael Anderson.

DAMIA

Morta il 30 gennaio a Parigi, ottantanovenne. Suo vero nome Marie-Luise Damien. A partire dagli anni dieci era stata cantante e "vedette" di music-hall, distinguendosi per uno stile realista che sembrava preannunciare quello di una Piaf. Fu poi anche attrice di teatro e, sporadicamente, di cinema: dal *Napoléon* (1926) di A. Gance (in cui impersonava la Marsigliese) a *Nôtre Dame de Paris* (1956) di J. Delannoy.

WENDY BARRIE

Morta il 3 febbraio a Englewood (New Jersey) al-

l'età di sessantotto anni. Eta nata a Hong Kong da famiglia inglese. E in Gran Bretagna fece il suo esordio cinematografico in due film di Alexander Korda, uno dei quali (*The Private Life of Henry VIII*, Le sei mogli di Enrico VIII, 1933, in cui figurava come Jane Seymour) le aprí le porte Hollywood. Qui la sua carriera fu inferiore alle attese: interpretò una quarantina di film, piú spesso come comprimaria che come protagonista, ma in nessuno impresse una traccia durevole. Fece anche del teatro a Broadway, e nel dopoguerra apparve spesso in televisione, anche in "caroselli" pubblicitari.

CLAUDE BINYON

Morto il 14 febbraio, a Los Angeles, all'età di settantatre anni. Giornalista e redattore di «Variety» sul finire degli anni venti, fu assunto nel 1932 dalla Paramount come sceneggiatore, incarico che tenne per una quindicina d'anni fornendo copioni di abile struttura - soprattutto commedie brillanti - a registi di mestiere come Zorman Z. McLeod, A. Edward Sutherland, Mitchell Leisen e soprattutto Wesley Ruggles. Nel dopoguerra alternò l'attività di sceneggiatore a quella di regista, firmando alcuni film non particolarmente ricordevoli, se si eccettua lo spiritoso *Dream Boat* (Primo peccato, 1952), sul mondo del cinema, con Clifton Webb e Ginger Rogers.

KATHLEEN ARTHUR LOCKHART

Morta il 17 febbraio in U.S.A., all'età di ottantaquattro anni. Moglie di Gene L., che fu uno dei migliori caratteristi americani, e madre di June L., che è tuttora attiva come attrice di secondo piano, svolse una notevole attività teatrale, specie nel campo del "vaudeville", accanto al marito, e a partire dal 1935 apparve in numerosi film, quasi sempre in parti di fianco. La si può ricordare in *A Christmas Carol* (1938) di E. L. Marin, *Sergeant York* (1941) di H. Hawks, *The Seventh Cross* (1944) di Fred Zinnemann, *A Certain Smile* (1958) di Jean Negulesco.

MAGGIE McNAMARA

Morta a New York il 18 febbraio, cinquantenne. Il suo ricordo è agganciato ad un solo film, quel *The Moon Is Blue* (La vergine sotto il tetto, 1953) di O. Preminger che sembrò rivelare un talento fresco, ingenuo e piccante al tempo stesso, un po' nella direzione della Audrey Hepburn di qualche anno prima. Rischiò anche di vincere l'Oscar. Ma non mantenne le promesse: dopo pochi altri film scomparve dagli schermi. La possibile stella era stata solo una meteora. Per la sua morte si è parlato di suicidio.

PAUL CAMBO

Morto il 19 febbraio, a Parigi, a sessantasette anni. Suo vero nome Paul Mignonat. Nel cinema dal 1933, fu un giovane "premier" di modeste risorse espressive e di fascino alquanto stereotipato. *Ramuntcho* (1938) di René Barberis fu il suo maggior successo. Durante la guerra emigrò in Messico, dove continuò la carriera affermandosi tra i "latin lover" locali. Tornato in patria alla fine della guerra, apparve ancora, sporadicamente, in film privi d'importanza.

ERNEST PALMER

Morto il 22 febbraio a Hollywood all'età di 82 anni. Uno dei veterani di Hollywood, in arte dai primi anni dieci, firmò nel 1919 il suo primo film come direttore di fotografia, e da allora continuò per oltre quarant'anni, collaborando con alcuni dei piú rinomati registi, da F. Borzage (*Seventh Heaven*, 1927, *Angel Street*, 1928) a F. W. Murnau (*The Four Devils*, 1928), da D. Butler (*A Connecticut Yankee*, 1931) a F. Lloyd (*Cavalcade*, 1933, *Berkeley Square*, 1933, *Under Two Flags*, 1936), da H. King (*Way Down East*, 1934) a T. Garnett (*Love Is News*, 1937), da

J. Ford (*Four Men and a Prayer*, 1938) a W. A. Wellman (*Thunder Birds*, 1942), da O. Preminger (*Centennial Summer*, 1946), a D. Daves (*Broken Arrow*, 1950). Professionista di provata valentia pur se privo di particolare estro, vide premiata la sua già lunga carriera nel 1942 con l'Oscar per la fotografia di *Blood and Sand* di R. Mamoulian.

FRANCO (KIM) ARCALLI

Morto il 24 febbraio a Roma all'età di quarantotto anni, dopo lunga malattia. Sceneggiatore e, soprattutto, montatore, si era affermato nell'ultimo decennio come una delle personalità piú interessanti del cinema italiano. Veneziano, aveva appartenuto giovanissimo ai gruppi di azione partigiana. Trasferitosi a Roma nei primi anni sessanta, era entrato nell'ambiente del cinema istituendo rapporti di collaborazione con i maggiori registi italiani, da M. Antonioni (*Zabriskie Point*, 1969) a V. Zurlini (*Le soldatesse*, 1965), da T. Brass a S. Leone, da B. Bertolucci (*Novecento*, 1976) a L. Cavani (*Portiere di notte*, 1974, *Al di là del bene e del male*, 1977), da G. Patroni Griffi a F. Giraldi. Un'attività intensa ma di altissima qualità: un apporto prezioso di carattere creativo, e non solamente tecnico, a una serie di opere fra le piú interessanti del recente cinema italiano.

PHILIP AHN

Morto il 28 febbraio a Los Angeles, all'età di sessantasette anni. Figlio di un diplomatico coreano e laureato a Berkeley, cominciò nel 1936 ad apparire in film hollywoodiani di ambiente orientale, interpretando personaggi di cinesi, giavanesi, hawaiani, ecc. Parti di piccolo e medio calibro, ovunque un copione postulasse la presenza di un attore fornito delle sue caratteristiche somatiche. In circa quarant'anni Ahn apparve in poco meno che cento film, tra i quali non mancano opere di spicco, come *The General Died at Down* (Il generale morí all'alba, 1936) di Lewis Milestone, *The Story of Dr. Wassell* (La storia del Dottor Wassell, 1944) di Cecil B. De Mille, *Back to Bataan* (Gli eroi del Pacifico, 1945) di Edward Dmytryck, *Macao* (1952) di Joseph von Sternberg. La fioritura del genere "Kung-Fu" gli aveva anche procurato, negli ultimi anni, un gran da fare televisivo.

PRIMAVISIONE

Film usciti a Roma dal 1° gennaio al 28 febbraio 1978

a cura di **Franco Mariotti**

Amerikanische Freund, Der / L'ami américain (L'amico americano) – **r.**: Wim Wenders – **o.**: Germania Occ.-Francia, 1977 – **di.**: VIS.
V. altri dati in «Bianco e Nero», 1977, n. 3 (Cannes '77) p. 120 e recensione di Orio Caldiron in questo fascicolo a p. 115.

Ami américain, L' – v. **Amerikanische Freund, Der**

Amico americano, L' – v. **Amerikanische Freund, Der**

Amsterdam Kill, The (Poliziotto privato: un mestiere difficile) – **r.**: Robert Clouse – **asr.**: Louis Shektin, Chaplin Chang – **s.**: Gregory Teifer – **sc.**: R. Clouse, G. Teifer – **f.** (Panavision, Technicolor): Alan Hume – **scg.**: John Blezard, K. S. Chen – **c.**: Barbara Boulter, S. H. Chu, Gwen Capetanos – **mo.**: Alan Holzman, Gina Brown – **m.**, **dm.**: Hal Schaffer – **coordinatore acrobazie**: Alan Stuart – **int.**: Robert Mitchum (Quinlan), Bradford Dillman (Odums), Richard Egan (Ridgway), Leslie Nielsen (Riley Knight), Keye Luke (Chung Wei), George Cheung (Jimmy Wong), Chen Hsing (l'assassino), Stephen Leung [Leung Kar-Lung] (ispettore Paul Fon) – **dp.**: Madalena Chan, David Chan, Onno Planting – **pe.**: Raymond Chow – **p.**: André Morgan per Golden Harvest-Fantastic Films S.A. – **o.**: Hong Kong, 1977 – **di.**: Evi-Medusa – **dr.**: 93'.

Animal, L' (L'animale) – **r.**: Claude Zidi – **asr.**: Jean-Jacques Beneix – **s.**, **sc.**: C. Zidi, Michel Fabre, Michel Audiard – **d.**: M. Audiard – **f.** (Panavision, Eastmancolor): Claude Renoir – **scg.**: Théobald Meurisse – **mo.**: Monique e Robert Isnardon – **m.**: Vladimir Cosma – **so.**: Bernard Aubouy – **int.**: Jean-Paul Belmondo (Michel Gaucher/Bruno Ferrari), Raquel Welch (Jane Gardner), Charles Gérard (Jacinthe), Julien Guiomar (il produttore), Dany Saval (Doris), Aldo Maccione (Sergio Campanese), Raymond Gérôme (il conte di Saint-Prix), Mardio David (Santos), Agathe Vannier (la cameriera), Henri Genès (Camille), Fred Personne (il sindaco del 18° dipartimento), Yves Mourousi (se stesso), Jean-Jacques – **dp.**: Pierre Gauchet – **p.**: Films Christian Fechner – **o.**: Francia, 1977 – **di.**: United Artists – **dr.**: 105'.

Animale, L' – v. **Animal, L'**

Armaguedon / Quel giorno il mondo tremerà – **r.**: Alain Jessua – **s.**: basato su un romanzo di David Lippincott – **ad.**, **sc.**, **d.**: A. Jessua – **f.** (Eastmancolor): Jacques Robin –

scg.: Constantin Mejinsky – **mo.**: Hélène Plemiannikov – **m.**: Astor Piazzolla – **so.**: Jean-Pierre Ruh – **int.**: Alain Delon (dottor Michel Ambrose), Jean Yeanne (Louis Carrier), Renato Salvatori (Einstein), Michel Duchaussoy (ispettore Jacques Vivien), Gino Lavagetto (commissario Lampieri), Robert Dalban (il tassista), Marie Déa, Claudine Berg – **dp.**: Jean-Rosé Richer - **pe.**: Norbert Saada - **p.**: R. Danon, A. Delon per Lira Films-Adel Productions, Parigi/Filmes, Roma – **o.**: Francia-Italia, 1977 – **di.**: Titanus – **dr.**: 95'.

Bandito e la "madama", Il – v. **Smokey and the Bandit**

Beatrix la schiava del sesso – v. **Bonzesse, La**

Blue nude – **r.**, **s.**: Luigi Scattini – **sc.**: L. Scattini, Vittorio Schiraldi – **f.** (Panoramica, Colore): Benito Frattari – **scg.**: Giulio Josia – **mo.**: Graziella Zita – **m.**: Piero Umiliani – **int.**: Gerardo Amato (Rocco), Susan Elliot (Lilly), Giacomo Rossi Stuart (Donovan), Mona Sands (Lorna), Jill Turner (Peggy), Renato Romano, Hugo Pratt, Raf Valenti, Monica Scattini, Italo Spinelli, Joe Neri – **pe.**: R. Romano – **p.**: Koral International – **o.**: Italia, 1977 – **di.**: Euro International Films – **dr.**: 100'.

Bonzesse, La (Beatrix la schiava del sesso) – **r.**: François Jouffa – **asr.**: Jacques Fausten, Jean Kirby – **s.**, **sc.**, **d.**: F. Jouffa, Jean-Pierre Gambert – **f.** (Eastmancolor): Jean Gonnet – **mo.**: Annabelle – **m.**: Hadi Kalafate – **int.**: Sylvie Meyer (Béatrice/Julie), Bernard Verley (Jean-François), Olga Valéry (signora Renée), Christine Aurel (Martine), Bernard Tixier (il barone), Betty Beer, Jacqueline Laurent, Eva Damien, Albert Baron, Jean Cantel, André Parisi – **dp.**: Louis Duchêne, Annabelle Le Douff – **p.**: Francis Leroi per Unité 1-Labrador Films-R.O.C. – **o.**: Francia, 1974 – **di.**: Regionale – **dr.**: 95'.

Bus, The (Tragic Bus) – **r.**, **s.**, **sc.**: Bay Okan – **f.** (Eastmancolor): Gunash Karabuda – **mo.**: B. Okan, Jean-Luc Misar – **m.**: Omar Züflü, Pierre Favre, Léon Francioli – **so.**: Carl-Henrik Gardstedt, Werner Walter, Pierre Begert – **int.**: B. Okan (I uomo del bus), Bjorn Gedda (l'omosessuale), Tuncel Kurtiz (II uomo del bus), Ogus Arlas (l'autista), Aras Oren (III uomo del bus), Nuri Sezer (IV uomo del bus), Leif Ahrle (lo speaker), Hasan Gül (V uomo del bus), Sümer Isgör (VI uomo del bus), Unal Nurkan (VII uomo del bus), Nadir Sütemen (VIII uomo del bus), Yüksel Topcugürler (IX uomo del bus), Tissou Björkman (playgirl), Pontus Platin (playboy), Ingmar Zachrisson (I poliziotto), Zafer Sezer (II poliziotto), Ake (III poliziotto), Jan Waldenström (IV poliziotto) – **dp.**: Jean-Louis Misar, G. Zachrisson – **p.**: Helios Films – **o.**: Svizzera, 1976 – **di.**: Euro International Film – **dr.**: 100'.

V. recensione di Piero Sola in questo fascicolo a p. 119.

Cet obscur objet du désir (Quell'oscuro oggetto del desiderio) – **r.**: Luis Buñuel – **o.**: Francia, 1977 – **di.**: Cineriz – **dr.**: 110'.

V. altri dati in «Bianco e Nero», 1977, nn. 5/6 (S. Sebastiano '77) p. 183 e recensione di Dario Puccini in questo fascicolo a p. 121.

Che la festa cominci... – v. **Que la fête commence...**

Come accadde la prima volta – v. **Liebe unter 17**

Communion (Comunione con delitti) – **r.**: Alfred Sole – **asr.**: Adrienne Hamalian – **s.**, **sc.**: Rosemary Ritvo, A. Sole – **f.** (Technicolor): John Friberg, Chuck Hall – **scg.**: John Lawless, Stephen Finkin – **c.**: Michelle Cohen – **mo.**: Edward Salier – **m.**: Stephen Lawrence – **ca.**: «Can't Help Lovin' Dat Man» di Jerome Kern, Oscar Hammerstein; «Something to Remember You By» di Arthur Schwartz, Howard Dietz; «Three Little Fishees» di Kay Kyser – **consiglieri tecnici**: Charles Parmelli – **consiglieri religiosi**: Padre Francis Gerad Greeley – **int.**: Linda Miller (Catherine Spages), Mildred Clinton (signora Tredoni), Paula Sheppard (Alice Spages), Niles McMaster (Dominick Spages), Rudolph Willrich (padre Tom), Jane Lowry (zia Annie Delorenze), Alphonse De Noble (sig. Alphonso), Brooke Shields (Karen Spages), Kathy Rich (Angela Delorenze), Tom Signorelli (detective Brennan), Michael Hardstark (detective Spina), Gary Allen (Jim Delorenze), Lillian Roth (patologo), Louisa Horton (Dr. Whitman), Patrick Gorman (padre Pat), Ted Tinling (detective Cranston), Mary Boylan (madre superiora), Peter Bosche (monsignore), Joseph Rossi (padre Joe), Marco Quazzo, Dick Boccelli, Ronald Willoughby, Sally Anne Golden, Lucy Hale, Libby Gennelly, Maurice Yonowsky, Beth Carlton, Drew Roman, Antonio Rocca, Michael Weil, Leslie Feigen – **dp.**: R. Ritvo – **asp.**: Richard Schwartz, Ken Threet,

Lori Cusack, Tony Racco, M. Weil, Steven Hurewitz, Randy Rothenberg, Judy Gordon, Mary Collins – **p.**: Richard K. Rosenberg per Harristown Funding – **pa.**: Marc G. Greenberg – **o.**: U.S.A., 1976 – **di.**: Fida Cinematografica – **dr.**: 110'.

Comunione con delitti – v. **Communion**

Corps a ses raisons, Le (Rivelazioni erotiche di una governante) – **r.**: Hedi Naka – **s.**: André Kobb – **sc.**: H. Naka, A. Kobb, André Chazel – **f.** (Eastmancolor): Jean-Paul Pradier – **mo.**: Raymond Lopez, Charlotte Fournier – **m.**: Max Gazzola – **so.**: Robert Deraedt – **int.**: Valérie Boisgel, Alain Tissier, France Nicolas, Catherine Laurent, Daniel Foucault, Jean-Louis Tristan, Sandra Wilson, Gérard François, Nicole Bouguoin, Tania Busselier – **p.**: André Smagghe, A. Kobb per Young Production – **o.**: Francia, 1973 – **di.**: Cinedar (reg.) – **dr.**: 90'.

Damnation Alley (L'ultima odissea) – **r.**: Jack Smight – **r. 2ª unità**: Michael Moore – **asr.**: Donald Roberts, Bart Roe – **s.**: basato sul romanzo omonimo di Roger Zelazny – **sc.**: Alan Sharp, Lukas Heller – **f.** (Colore DeLuxe): Harry Stradling jr. – **scg.**: William Cruse – **c.**: Michael Hoffman, Jennifer Parsons – **mo.**: Frank J. Urioste – **m.**: Jerry Goldsmith – **orch.**: Arthur Morton – **int.**: Jan-Michael Vincent (Tanner), George Peppard (Denton), Dominique Sanda (Janice), Paul Winfield (Keegan), Jackie Earle Haley (Billy), Kip Niven (Perry), Robert Donner, Seamon Glass, Trent Dolan, Mark L. Taylor, Bob Hackman, Erik Cord, Terrence Locke, Marcia Holley – **dp.**: William C. Davidson – **pe.**: Hal Landers, Bobby Roberts – **p.**: Jerome M. Zeitman, Paul Maslansky per Landers-Roberts-Zeitman-20th Century Fox – **pa.**: Maury Cohen – **o.**: U.S.A., 1977 – **di.**: 20th Century Fox – **dr.**: 95'.

Désaxées, Les (La vergine e la bestia) – **r.**: Michel Lemoine – **asr.**: Yves Elléna, Jean Charles Raffini, Patrick Oudart – **s., sc.**: M. Lemoine – **f.** (Eastmancolor): Philippe Théaudière – **mo.**: Bob Wade – **m.**: Daniel Faure, Janco Nilovic, Daniel White – **dm.**: Louis Delacour – **so.**: Raymond Saint-Martin – **int.**: Janine Reynaud (Marianne), M. Lemoine (Michel), Claudia Coste (Francis), François Cannone (Philippe), Martine Azencot, Françoise Dammien, Prunella, Magda Mondari, Virginie Vignon – **dp.**: Joel Lifschutz – **p.**: Louis Duchesne per Réalisation et Organisation Cinématographiques – **o.**: Francia, 1972 – **di.**: Star – **dr.**: 80'.

Dragon and Tiger, The (I duri di Hong Kong) – **r.**: Lao Kuan Jen – **s., sc.**: Liu Kok Hsiung – **int.**: Yao Tien Lung, Tang Mei Fong, Lei Ming, Sit Han, Pan Chaun Lin, Chan Chiao, Yin Hsiao Wu, Lin Sheng Tao – **p.**: Avack Interest Enterprise (H.K.) Co. Mac Do Film Co. – **o.**: Hong Kong – **di.**: Regionale – **dr.**: 90'.

Duellanti, I – v. **Duellists, The**

Duellists, The (I duellanti) – **r.**: Ridley Scott – **o.**: Gran Bretagna, 1977 – **di.**: C.I.C.
V. altri dati in «Bianco e Nero», 1977, n. 3 (Cannes '77) p. 124 e recensione di Arcangelo Mazzoleni in questo fascicolo a p. 125.

Duri di Hong Kong, I – v. **Dragon and Tiger, The**

E se tu non vieni... – v. **Et si tu n'en veux pas...**

Et si tu n'en veux pas... (E se tu non vieni...) – **r.**: Jacques Treyens – **asr.**: Michel Langman – **s., sc.**: Jean Benezech, J. Treyens – **f.** (Colore): J. Benezech – **scg.**: Steiner – **c.**: Baby Girls, Miss Helio's – **mo.**: Claude Elie – **m.**: Aldo Frank – **int.**: Françoise Pascal (Margo), Jean Roche (Julien), Joëlle Coeur (Joëlle/Yvette), Nanette Corey (Lucette), Danny Danyel (Christine), Claude Marcault (Sophie), Gilda Arencio (Alice), Marie Christine Carliez (Mado), Alice Arno, Henri Djanik, Marie Francey, Janine Freson, Claudine Beccarie, Michel Brethes, François Brincourt, Jean-François Davy, Anna Douking, France François – **dp.**: Christian Eludut, Guy Auge – **pe.**: Rudy Jean Le Roy – **p.**: Jenny Gérard, Michael Gast per SND, Parigi/Valisa Films, Bruxelles – **pa.**: Yves Janet, Michel Caputo – **o.**: Francia-Belgio, 1976 – **di.**: Regionale – **dr.**: 85'.

Fascino sottile della perversione, Il – v. **Mont-Dragon**

Femmes vicieuses/La ragazzina parigina – **r.**: Jean Luret, Guido Zurli – **s., sc.**: Marius Mattei – **f.** (Colore): Stamatios Tripos – **m.**: Gino Peguri – **int.**: Lawrence Casey, Sara

Crespo, Greta Vayant, Macha Magal – **p.**: Films du Berry, Parigi/Icp, Roma – **o.**: Francia-Italia, 1976 – **di.**: Regionale – **dr.**: 90'.

Femmina violenta – v. **Sin**

Figlio dello sceicco, Il – **r.**: Bruno Corbucci – **s., sc.**: Mario Amendola, B. Corbucci – **f.** (Technospes): Giuseppe Ruzzolini – **scg.**: Claudio Cinini – **c.**: Luciano Sagoni – **mo.**: Daniele Alabiso – **m.**: Guido e Maurizio De Angelis – **int.**: Tomas Milian (Luigi Abdulio "Giggi"), Bo Svensson (Hamilton Borgher), Gille Kirsten (Rita Kolman), Domenico Mimmo Poli (lo sceicco Abdul ed-Karim), Andrea Aureli (Scioltan), Marcello Martana (Pike), Giuliano Massimini (Mady), Roberto Messina (Kabir), Giancarlo Badessi (Barnes), Giuliano Sestili (Trippa), Salvatore Billa (Pirolo), Clemente Ukmar (Dattero), Marcello Verziera – **p.**: Galliano Juso per Cinemastar – **o.**: Italia, 1978 – **di.**: Titanus – **dr.**: 100'.

Forza Italia! – **r.**: Roberto Faenza – **s.**: R. Faenza, Marco Bocca, Marco Tullio Giordana – **sc.**: Antonio Padellaro, Carlo Rossella – **collaborazione**: Annabella Andreoli, Eddie Becker, Mario Bortoloni, Piero Capone, Aldo Colindri, Giantommaso Giordano, Armando Leone, Mariella Morosi, Patrizia Imperiali, Carla Simonetti, Chiara Valentini – **f.** (Colore): Giulio Albonico – **mo.**: Silvano Agosti – **m.**: Ennio Morricone – **p.**: Jean Vigo – **o.**: Italia, 1977 – **di.**: Reak (reg.) – **dr.**: 95'.

Fuga senza scampo – v. **No Place to Hide**

Gauntlet, The (L'uomo nel mirino) – **r.**: Clint Eastwood – **asr.**: Richard Hashimoto, Lynn Morgan, Peter Bergquist, Al Silvani – **s., sc.**: Michael Butler, Dennis Shryack – **f.** (Panavision, Colore DeLuxe): Rexford Metz – **scg.**: Allen E. Smith – **c.**: Glenn Wright – **mo.**: Ferris Webster, Joel Cox – **m.**: Jerry Fielding – **solisti jazz**: Art Pepper, Jon Faddis – **int.**: C. Eastwood (Ben Shockley), Sondra Locke (Gus Mally), Pat Hingle (Josephson), William Prince (Blakelock), Bill McKinney (Deke), Michael Cavanaugh (Feyderspiel), Carole Cook (la cameriera), Mara Corday (la carceriera), Carver Barnes (il conducente dell'autobus), Jeff Morris (il sergente), Mildred J. Brion (la vecchia signora sul bus), Teddy Bear (il tenente), James W. Gavin, Tom Friedkin (i piloti dell'elicottero), Darwin Lambi (il capitano di polizia), Fritz Manes (il tiratore sull'elicottero), Art Rimdzius (il giudice), Al Silvani (il sergente di polizia), Douglas McGrath, Samantha Doane, Roy Jenson, Dan Vadis, Robert Barrett, Ron Chapman, Don Circle, Roger Lowe, John Quiroga, Joe Rainer – **dp.**: Joe Cavalier – **p.**: Robert Daly per Malpaso-Warner Bros – **pa.**: Fritz Manes – **o.**: U.S.A., 1977 – **di.**: P.I.C. – **dr.**: 114'.

Gefährlicher Sex frühreifer Mädchen (Le vacanze allegre delle liceali) – **r.**: Alois Brummer – **s., sc.**: A. Brummer, Peter Kross – **f.** (Eastmancolor): Hubertus Hagen, Peter Dolp – **mo.**: Jurgen Wolter – **m.**: Fred Strittmater – **int.**: Elke Hagen, Jutta Dorn, Gabriele Duppel, Eva Karinka, Natascha, Brigitte Bucher, Peter Asam, Josef Moosholzer – **p.**: A. Brummer per A. Brummer Produktion – **o.**: Germania Occ., 1972 – **di.**: Regionale – **dr.**: 80'.

Giulia – v. **Julia**

Goodbye & amen – L'uomo della CIA – **r.**: Damiano Damiani – **s.**: basato sul romanzo «Sulla pelle di lui» di Francis Clifford – **sc.**: Nicola Badalucco, D. Damiani – **f.** (Technospes): Luigi Kuveiller – **scg.**: Umberto Turco – **mo.**: Antonio Siciliano – **m.**: Guido e Maurizio De Angelis – **int.**: Tony Musante (John Dhannay), Claudia Cardinale (Aliki), John Forsythe (l'ambasciatore americano), John Steiner (Donald Grason, un pazzo), Renzo Palmer (Parenti), Fabrizio Jovine (Moreno), Wolfango Soldati (Harry Lander), Gianrico Tondinelli (Jack), Angela Goodwin (la moglie dell'ambasciatore), Anna Zinnemann (Renata) – **p.**: Mario Cecchi Gori per Capital Film – **o.**: Italia, 1977 – **di.**: Cineriz – **dr.**: 100'.

Gourmandines, Les (Una ragazza a due posti) – **r.**: Guy Perol – **asr.**: Michel Guichard – **s., sc.**: Pierre Johanis – **ad., d.**: P. Johanis, G. Perol – **f.** (Eastmancolor): Georges Bourdelon – **mo.**: Claude Perol – **m.**: Charles Dumont – **ca.**: «Les gourmandines», «Blonde ou brune» di Ch. Dumont, Roger Normand; «Apprends-moi à t'aimer» di Ch. Dumont, Michel Jourdan – **so.**: Gérard Fougère – **int.**: Sandra Jullien (Sandra), Jacques Cornet (François), Virginie Vignon (Virginia), Martine Drucker (Martine), Marcel Portier, Roger Normand, Doris Thon, Lydia Lathon, Chantal Broquet – **dp.**: Jean Lefait – **p.**: Maurice Juven per Orpham Productions – **o.**: Francia, 1973 – **di.**: Regionale – **dr.**: 82'.

Grande attacco, Il – **r.**: Umberto Lenzi – **s., sc.**: Cesare Frugoni, U. Lenzi – **f.** (Cinescope, Eastmancolor): Federico Zanni – **scg.**: Giuseppe Bassan – **mo.**: Eugenio Alabiso – **m.**: Franco Micalizzi – **int.**: Helmut Berger (tenente Kurt Zimmer), Samantha Eggar (signora Annalise Roland), Edvige Fenech (Danielle), Stacy Keach (maggiore Manfred Roland), Giuliano Gemma (capitano Martin Scott), Henry Fonda (generale Foster), John Huston (O'Hara, corrispondente di guerra), Ray Lovelock (Joh Foster), Evelyn Stewart [Ida Galli] (signora Scott), Venantino Venantini (attendente), Luciano Catenacci (marconista), Andrea Fantasia (il comandante del sommergibile), Marco Guglielmi (un ufficiale), Max Turilli (l'ufficiale delle SS), Aldo Massasso (il giovane reporter) – **p.**: Mino Loy, Luciano Martino per Dania-National Cinematografica – **o.**: Italia, 1978 – **di.**: Titanus – **dr.**: 100'.

Harry in Your Pocket (Il professionista) – **r.**: Bruce Geller – **asr.**: Ric Rondell – **s., sc.**: Ron Austin, James Buchanan – **f.** (Panavision, Colore DeLuxe): Fred Koenekamp – **scg.**: William Bates – **mo.**: Arthur Hilton – **m.**: Lalo Schifrin – **ca.**: «Day by Day by Day» di L. Schifrin, B. Gellere, cantata da Josh Adams – **so.**: Les Frescholtz – **int.**: James Coburn (Harry), Michael Sarrazin (Ray Houlihan), Trish Van Devere (Sandy Coletto), Walter Pidgeon (Casey), Michael C. Gwynne (Fence), Tony Giorgio (I detective), Michael Stearns (II deyective), Sue Mullen (Francine), Duane Bennett, Stanley Bolt, Barry Grimshaw, Wesley Uhlman, Robert Antrim, Dorothy Antrim, Jack Michell, Robert Peace, Mike Reynolds, Cathy Wright, Harry Klekas, Coleman Creel, Judith Olauson, Joe Sawyers, Michael Kriss, Beverly Rowland, Don Jacobs – **dp.**: R. Rondell – **pe.**: Alden Schwimmer – **p.**: B. Geller per Cinema Video Communications – **pa.**: Alan Godfrey – **o.**: U.S.A., 1973 – **di.**: Fida Cinematografica – **dr.**: 105'.

Homme pressé, L'/L'ultimo giorno d'amore – **r.**: Edouard Molinaro – **s.**: basato su un romanzo di Paul Morand – **ad., sc., d.**: Maurice Rheims, Christopher Frank – **f.** (Eastmancolor): Jean Charvein – **scg.**: Willy Holt – **mo.**: Robert e Monique Isnardon – **m.**: Carlo Rustichelli – **so.**: Daniel Brisseau – **int.**: Alain Delon (Pierre Niox), Mireille Darc (Edwige), Michel Duchaussoy (Placide), Monica Guerritore (Marie), Elina Labourdette (la signora del Bosco Rosato), Muriel Catala (Tania), André Falco, Billy Kearns, Christian Barbier – **dp.**: Ludmilla Goulian, Ralph Baum – **p.**: Lira Film-Adel Production, Parigi/Irrigazione Cinematografica, Roma – **o.**: Francia-Italia, 1976 – **di.**: Cidif – **dr.**: 90'.

Hot Times (Nell'eccitante attesa dell'accoppiamento armonico) – **r.**: Jim McBride – **asr.**: Jack Baran – **s., sc.**: J. McBride – **f.** (Eastmancolor): Alfonso Beato – **mo.**: J. Baran – **m.**: Victor Lesser – **int.**: Henry Cory (Archie Anders), Gail Lorber (Ronnie), Amy Farber (Bette), Steve Curry (Mughead), Bob Lesse (Coach), Clarissa Ainley (Kate, madre di Gloria), Bonnie Gondell (Gloria), Bette Muir (la Chochita), Jack Baran (Alex), Lorenzo Mans (Jesùs), Irving Horowitz [Mel Howard] (il direttore Potemkin), Rick Ross (Reggy), Jim McBride (l'uomo in ascensore), Pious Appelbaum (Dr. Spielberg), Adrienne Mancia (la madre di Archie), Rob Everett (l'attore del film porno), Shelley Plimpton (Patsy), Deidre Baran (la ragazza nella cabina telefonica), Greta Starr (l'attrice porno), Marguette Yanqui, Matthew Selman, Dan Reardon, Joe Williams jr., Christine Sinclair, Gary Kaye, Mal Sheinker, Alan Berger, Gerry Span, Michael Binder, Joan Jacqenay, Michael Palumbo, Marc Sentor, Toby Finneman, Jeremy Kane, Robert Earing, Martin Andrews, Mike Levine, Henry Mlott – **dp.**: Jack Baran – **asp.**: Hector Lino, Jeremy Kane, Marc Sentor, Mik Cribben – **pe.**: William Mishkin – **p.**: Lew Mishkin per Extraordinary Films – **pa.**: J. Baran – **o.**: U.S.A., 1974 – **di.**: Regionale – **dr.**: 76'.

Ilsa, la belva del deserto – v. **Ilse, Harem Keeper of the Oil Sheiks**

Ilse, Harem Keeper of the Oil Sheiks (Ilsa, la belva del deserto) – **r.**: Don Edmonds – **s., sc.**: Langton Stafford – **f.** (Technicolor): Glenn Roland, Dean Cundey – **scg.**: Mike Riva – **mo.**: Idi Yanamar – **int.**: Dyanne Thorne (Ilsa), Wolfgang Roehm (dottor Kaiser), Michael Thayer, Victor Alexander (lo sceicco), Marlyn Joy, Tanya Boyd, Sharon Kelly, Dea Martenson, Elke Von, Bobby Woods, Su Ling, C.D. Lafluer, Ivan Roars, Haji Cat – **p.**: William Brody per Cinepix – **o.**: Canada, 1975 – **di.**: Effegierre-Star – **dr.**: 90'.

Indians – v. **Indian Story**

Indian Story (Indians) – **r.**: Richard T. Heffron – **s., sc.**: Jeb Rosebroon, Theodore Strauss – **f.** (Eastmancolor): Jorge Stahl – **mo.**: Robert K. Lambert – **m.**: Gerald Frield – **int.**: James Whitmore (il generale), Elliot Sam, Ned Romero, Emil Delgado, John Jauff,

Nick Kamus, Lyn Re, Frank Salsedo, Vic St. Cyr, Charly Infan – **p.**: David Wolper per Wolper Production – **o.**: U.S.A., 1975 – **di.**: Regionale – **dr.**: 110'.

Interno di un convento – **r.**: Walerian Borowczyk – **asr.**: Raffaele Errigo – **s.**: basato su racconti da «Passeggiate romane» di Stendhal – **sc., d.**: W. Borowczyk – **f.** (Telecolor): Luciano Tovoli – **scg.**: Luciano Spadoni – **c.**: Maria Laura Zampacavallo – **mo.**: W. Borowczyk – **m.**: Sergio Montori – **ca.**: «La rosa è il piú bel fiore», eseguita da Ligia Branice – **int.**: L. Branice (suor Clara), Marina Pierro (suor Veronica), Gabriella Giacobbe (badessa Flavia Orsini), Loredana Martinez (suor Martina), Mario-Maranzana (il padre spirituale), Rodolfo Dal Pra' (il vescovo), Howard Ross (Rodrigo Landriani), Alessandro Partexano (Silva), Olivia Pascal, Gina Rovere, Dora Calindri, Francesca Balletta, Maria Cumani Quasimodo, Raymonde Carole Fouanon, Miana Merisi, Simona Villani, Paola Arduini, Silvano Bernabei, Brid Cranitch, Stefano D'Amario, Elisabeth Jane Long, Imelde Marani, Patrizia Mauro, Paolo Morra, Mike Morris, Antonietta Patriarca, Elisabetta Pedrazzi, Rossella Pescatore, Valeria Pescatore, Paola Prosdogemi, Romano Puppo, Jole Rosa, Romana Monti, Greta Vayon – **dp.**: Carmelo Bianco, Giacomo Giulio Longo – **pe.**: M. Lizzani, R. Ciabò – **p.**: Giuseppe Vezzani per Trust International Films – **o.**: Italia, 1977 – **di.**: Vis-Star – **dr.**: 100'.

V. recensione di Maurizio De Benedictis in questo fascicolo a p. 128.

Io sono mia/Die zweit Haut – **r.**: Sofia Scandurra – **asr.**: Mimmola Girosi – **s.**: basato sul romanzo « Donna in guerra» di Dacia Maraini – **sc.**: S. Scandurra, Lù Leone – **f.** (Technospes): Nurith Aviv – **scg.**: Elena Ricci Poccetto – **c.**: Elena Mannini – **mo.**: Gabriella Cristiani – **m.**: Giovanna Marini – **int.**: Stefania Sandrelli (Vannina), Maria Schneider (Suna), Michele Placido (Giacinto), Anna Henkel (Mafalda), Walter Ricciardi (Orio), Grischa Huber (Giottina), Miriam Mahler (Tota), Raphael Machado (Santino), Francisco Rabal (il padre), Gisella Burinato (la madre) – **p.**: Lù Leone per Clesi Cinematografica/Munder, Madrid/Albatros, Monaco – **o.**: Italia-Spagna-Germania Occ., 1977 – **di.**: Titanus – **dr.**: 100'.

V. recensione di Maria Fotia in questo fascicolo a p. 131.

Julia (Giulia) – **r.**: Fred Zinnemann – **asr.**: Alain Bonnot, Anthony Waye – **s.**: basato sul racconto autobiografico «Pentimento» di Lillian Hellman – **sc.**: Alvin Sargent – **f.** (Technicolor): Douglas Slocombe – **scg.**: Gene Callahan, Willy Holt, Carmen Dillon – **arr.**: Pierre Charron, Tessa Davies – **c.**: Anthea Sylbert, Joan Bridge, Annalisa Nasalli Rocca – **mo.**: Walter Murch, Marcel Durham – **m.**: Georges Delerue – **int.**: Jane Fonda (Lillian Hellman), Vanessa Redgrave (Julia), Jason Robards (Dashiell Hammett), Maximilian Schell (Johann), Hal Holbrook (Alan Campbell), Rosemary Murphy (Dorothy Parker), Meryl Streep (Anne Marie), Dora Doll (una passeggera), Elisabeth Mortensen (una giovane passeggera), John Glover (Sammy), Lisa Pelikan (Giulia giovane), Susan Jones (Lillian giovane), Cathleen Nesbitt (la nonna), Maurice Denham (l'impresario delle pompe funebri), Jacques David (l'uomo grasso), Gérard Buhr (il funzionario addetto ai passaporti), Ann Quennsberry (la donna alla stazione di Berlino), Stefan Gryff (Hamlet), Phillip Siegel (il bambino), Milly Urquhart (una donna), Anthony Carrick (il maggiordomo), Edmond Bernard (l'uomo alla stazione di Berlino), Hans Verner (il portinaio a Vienna), Jacqueline Staup (la donna dal cappello verde), Christian De Tilière (il portinaio a Parigi) – **p.**: Richard Roth per 20th Century Fox – **pa.**: Tom Pevsner – **o.**: U.S.A., 1977 – **di.**: 20th Century Fox – **dr.**: 118'.

V. recensione di Guido Fink in questo fascicolo a p. 132.

Liebes Lager – **r.**: Vincent Thomas [Lorenzo Gicca Palli] – **s., sc.**: L. Gicca Palli – **f.** (Colore): Luigi Ciccarese – **scg.**: Ugo Pericoli – **mo.**: Manlio Camastro – **m.**: Alessandro Alessandroni – **int.**: Karl Koenig, Red Ascott, Ronny Coster, Alan Collins [Luciano Pigozzi], Kieran Kanter, Ilona Kerdmann, Milla Johansonn, Rudolf Werner, Anthony Freeman, Gretel Stauffenberg, Annelore Fisher, Lena Gause, Rita Menzel, Ilse Grunding, Willy Kaatz, Franz Schumaker – **p.**: Aldo Ricci per Salaria Film – **o.**: Italia, 1976 – **di.**: Regionale – **dr.**: 103'.

Liebe unter 17 (Come accadde la prima volta) – **r.**: R.B. Winston [Veit Relin] – **s.**: V. Relin – **sc.**: V. Relin, Gaby Haertel – **f.** (Eastmancolor): Rainer Walzel – **mo.**: Jürgen Wolter – **m.**: Joachim Ludwig – **int.**: Gustl Meyer-Füst, Viola Bohmelt, Eva Mattes, Beatrice Richter – **dp.**: A. M. Schwarzer – **p.**: Wolfang von Scheiber per Geiselgasteig Film – **o.**: Germania Occ., 1970 – **di.**: Regionale – **dr.**: 87'.

Lisztomania (Lisztomania) – **r.**: Ken Russell – **asr.**: Jonathan Benson, Terry Needham – **s., sc.**: K. Russell – **f.** (Panavision, Colore): Peter Suschitzky – **scg.**: Philip Harrison – **arr.**: Ian Whittaker – **c.**: Shirley Russell – **cor.**: Imogen Claire – **mo.**: Stuart Baird – **m.**: Rick Wakeman, su temi di Franz Liszt, Richard Wagner, coordinata da John Forsyth – **ca.**: R. Wakeman, J. Benson, Roger Daltrey, K. Russell, eseguite da The English Rock Ensemble, The National Philharmonic Orchestra; cantate da R. Daltrey, Paul Nicholas, Linda Lewis, Mandy Moore; **solisti**: David Wilde, al piano; William Davies, all'organo; Jack Bruce, alla chitarra – **int.**: Roger Daltrey (Franz Liszt), Sara Kestelman (principessa Carolina), Paul Nicholas (Richard Wagner), Fiona Lewis (Marie d'Agoult), Veronica Quilligan (Cosima), Nell Campbell (Olga Janine), John Justin (Conte d'Agoult), Ringo Starr [Richard Starkey] (il papa), Andrew Reilly (Hans von Bülow), Anulka Dziubinska (Lola Montez), Imogen Claire (George Sand), David English (capitano degli ussari), Peter Brayham (guardia del corpo di Liszt), Rick Wakeman (Thor/Siegfried), Rikki Howard (la contessa), Felicity Devonshire (l'istitutrice), Aubrey Morris (direttore del teatro dell'opera), Ken Colley (Chopin), Ken Parri (Rossini), Otto Diamant (Mendelssohn), Murray Melvin (Berlioz) Andrew Faulds (Richard Strauss), Oliver Reed (il domestico della principessa Carolina), Georgina Hale (la signora al concerto) – **dp.**: Peter Price – **pe.**: Sandy Lieberson – **p.**: Roy Baird, David Puttnam per VPS-Goodtimes Enterprises Production – **o.**: Gran Bretagna, 1975 – **di.**: Cipdi – **dr.**: 106'.

V. recensione di Arcangelo Mazzoleni in questo fascicolo a p. 134.

Melodrammore-E vissero felici e contenti – **r.**: Maurizio Costanzo – **s.**: Enrico Lucherini, Claudio Masenza, Giorgio Basile – **sc.**: C. Masenza, Enrico Montesano, M. Costanzo – **f.** (Technospes): Giuseppe Pinori – **scg.**: Fiorenzo Senese – **mo.**: Ruggero Mastroianni – **m.**: Fabio Frizzi – **int.**: Enrico Montesano (Raffaele Calone), Fran Fullenwider (la contessina Ada di Belluogo), Jenny Tamburi (Priscilla Mulinetti), Mino Bellei (il duca Efisio), Liana Trouché (la contessa di Belluogo), Vincenzo Crocitti (Augusto di Belluogo), Stefania Spugnini (Teresa Calone), Angelo Gangarossa (avvocato Boccanera), Claudio Villa (Mulinetti), Nilla Pizzi (Assunta), Amedeo Nazzari (se stesso) – **p.**: Rizzoli Film – **o.**: Italia, 1978 – **di.**: Cineriz – **dr.**: 109'.

Mio nome è Shanghai Joe, Il – **r.**: Mario Caiano – **asr.**: Cesare Noia – **s.**: Carlo A. Alfieri, M. Caiano, T.F. Kartek – **sc.**: M. Caiano, Fabrizio Trifone Trecca – **f.** (Techniscope, Technicolor): Guglielmo Mancori – **scg.**: Riccardo Domenici – **c.**: Orietta Nasalli Rocca – **mo.**: Amedeo Giomini – **m.**: Bruno Nicolai – **int.**: Chen Lee (Chen Ho, conosciuto come Shanghai Joe), Carla Romanelli (Cristina), Klaus Kinski (Jack), Katsutoshi Mikuriya (il giapponese), Giacomo Rossi Stuart (il furbo), Gordon Mitchell, Piero Lulli, Robert Hundar, Rick Boyd [Enrico Boido], Carla Mancini, Andrea Aureli, Umberto D'Orsi, Giovanni Sabatini, Dante Cleri, Lorenza Fineschi, Dante Maggio, Luigi Guerra, Enrico Marciani, George Wang, Angelo Susani – **dp.**: Ennio Onorati – **p.**: Renato Angiolini, Roberto Bessi per C.B.A. – **o.**: Italia, 1973 – **di.**: Regionale – **dr.**: 100'.

Mondana felice, La – v. **My Pleasure Is My Business**

Mont-Dragon (Il fascino sottile della perversione) – **r.**: Jean Valère – **s.**: basato sul romanzo omonimo di Robert Margerit – **sc.**: Pierre Pelegri, Philippe Dumarcay, J. Valère, Jacques Ralf – **f.** (Eastmancolor): Alain Levent – **mo.**: Paul Cayatte – **m.**: Jack Arel – **int.**: Jacques Brel (Georges Dormond), Carole André (Mathilde), Catherine Rouvel (Pierrette), Françoise Prévost (Germaine De Boismenil), Pascal Mazzotti (Dubois), Maria Michi (Hortense), Paul Le Person (Gaston), Gérard Berner (Michel) – **p.**: Alcinter-Les Films Jacques-Leitienne-Société d'Expansions du Spectacle, Parigi/Sodep, Bruxelles – **o.**: Francia-Belgio, 1970 – **di.**: Regionale – **dr.**: 90'.

My Pleasure Is My Business (La mondana felice) – **r.**: Albert S. Waxman – **s., sc.**: Alvin Boretz – **f.** (Colore): Harry Makin – **scg.**: Gavin Mitchell – **mo.**: Ken Heely-Ray – **m.**: Tom Cochran – **dm.**: Bill Goodwin – **ca.**: «International Detective», «Gabrielle» – **int.**: Xaviera Hollander (Gabrielle), Henry Ramer, (primo ministro), Kenneth Lynch (Alfie), Colin Fox (Freddy), Don Cullen (Shagnoss, capo della polizia), Jayne Eastwood (Isabella), George Sperdakos (il direttore dell'albergo), Michael Kirby (l'artista), Dinah Christie (Esmeralda), Marvin Goldhar (il detective), Renata Plestina (Mini), Monica Parker (Dr. Freda Schloss), Nick Nichols (Sorentino), Sydney Brown (il vecchio uomo moribondo), Richard Davidson (il reporter), Robert Goodier (il senatore), William Nunn (Tex), Alan Doremus (intervistatore TV), Guy Sanudio, Allan Migicovsky, Ardon Best, Peter McConnell –

pe.: Jerome Bauman – **p.**: Jesse Vogel per Etablissement Anesia – **pa.**: Gerry Arbeid – **o.**: Canada, 1974 – **di.**: William-PBC – **dr.**: 90'.

Nell'eccitante attesa dell'accoppiamento armonico – v. **Hot Times**

Nickelodeon (Vecchia America) – **r.**: Peter Bogdanovich – **o.**: U.S.A.-Gran Bretagna, 1976 – **di.**: Gold Film-R.C.R.
V. giudizio di Sandro Casazza (Berlino '77) in «Bianco e Nero» 1977, n. 4, p. 57 e altri dati a p. 73.

No alla violenza – **r., s., sc.**: Tano Cimarosa – **f.** (Cinescope, Colore): Giovanni Raffaldi – **mo.**: Giancarlo Cadueri Venarucci – **m.**: Alberto Baldan Bembo – **int.**: Al Cliver [Pier Luigi Conti] (commissario Ettore Moretti), T. Cimarosa (Tano), Ninetto Davoli, Martine Carel, Rick Boyd [Enrico Boido], Zaira Zoccheddu, Tony Racosta, Paola Quattrini, Massimo Mollica, Nico Del Gabbiani, Guja Lauri Filzi – **p.**: Morgana – **o.**: Italia, 1977 – **di.**: Regionale – **dr.**: 100'.

No Place to Hide (Fuga senza scampo) – **r.**: Robert Allen Schnitzer – **s., sc.**: R. A. Schnitzer, Larry Beinhart – **f.** (Technicolor): Marty Knoph – **mo.**: R. A. Schnitzer – **m.**: Michael Smith Combination – **int.**: Antony Page (Tommy), Sylvester E. Stallone (Jerry), Vickey Lancaster (Estelle), Dennis Tate (Ray), Barbara Lee Govan (Marlena), Rebecca Grimes – **p.**: R. A. Schnitzer per Galaxy Film Production – **o.**: U.S.A., 1975 – **di.**: Regionale – **dr.**: 80'.

Occhi dalle stelle – **r., s., sc.**: Roy Garrett [Mario Gariazzo] – **f.** (Vistavision, Colore): Erico Menczer – **scg.**: Francesco Cuppini – **mo.**: Vincenzo Tomassi – **m.**: Marcello Giombini – **int.**: Robert Hoffman (Tony Harris), Nathalie Delon (Karen), Martin Balsam (Perry Coleman), Sherry Buchanan, Victor Valente, Sergio Rossi, Anthony Freeman, Franco Garofalo, Carlo Hinterman, Giovanna De Luca, Bruno Di Luia, Giorgio Ardisson – **p.**: Armando Novelli per Midia Cinematografica – **o.**: Italia, 1978 – **di.**: Variety (reg.) – **dr.**: 105'.

Ombre roventi – **r.**: Mario Caiano – **int.**: William Berger, Daniela Giordano, Krista Nell, Antonio Cantafora – **p.**: Antonio Milano per Liger Film, Roma/Cairo Film, Cairo – **o.**: Italia-Egitto, 1970 – **di.**: Regionale.

Onore e guapparia – **r., s.**: Tiziano Longo – **sc.**: T. Longo, Piero Regnoli – **f.** (Panoramica, Colore): Tonino Maccoppi – **mo.**: Mario Gargiulo – **m.**: Elio Maestosi, Filippo Trecca – **int.**: Pino Mauro, Laura Grey, Mario Carretta, Patrizia Pellegrino, Giulio Lenzetti, Nunzia Greton, Francesco Gioielli, Franco Marino, Emi Salvador, Massimo Deda – **p.**: Peg Cinematografica – **o.**: Italia, 1977 – **di.**: Stella (reg.) – **dr.**: 95'.

Party selvaggio – v. **Wild Party, The**

Peccato senza malizia – **r., s.**: Theo Campanelli – **sc.**: Christian Auer, Th. Campanelli – **f.** (Telecolor): Emilio Bestetti – **mo.**: Piera Bruni, Gianfranco Simoncelli – **m.**: Stelvio Cipriani – **int.**: Jenny Tamburri, Gabriele Tinti, Francesca Romana Coluzzi, Maya Morin, Albana Tassotti, Ch. Auer, Liliana Dionigi, Alessandro Perrella, Luigi Pistilli – **p.**: Gaetano Tassotti per Lory International Film – **o.**: Italia, 1975 – **di.**: Regionale – **dr.**: 90'.

Piú grande amatore del mondo, Il – v. **World's Greatest Lover, The**

Poliziotto privato: un mestiere difficile – v. **Amsterdam Kill, The**

Poliziotto senza paura – **r.**: Stelvio Massi – **s.**: Fulvio Gicca Palli – **sc.**: Gino Capone, S. Massi, Franz Antel – **f.** (Vistavision, Colore): Riccardo Pallottini – **mo.**: Mauro Bonanni – **m.**: Stelvio Cipriani – **int.**: Maurizio Merli (Walter Spada), Joan Collins, Franco Ressel, Werner Pochath, Annarita Grapputo, Alexander Trojan, Massimo Vanni, Gastone Moschin – **p.**: Silvio Siano, Nicola Venditti per Promer/Christian Jung Bluth per Neue Delta – **o.**: Italia-Austria, 1978 – **di.**: Fida Cinematografica – **dr.**: 100'.

Porno detective, La – v. **Stacey**

Professionista, Il – v. **Harry in Your Pocket**

Que la fête commence... (Che la festa cominci...) – **r.**: Bertrand Tavernier – **s., sc.**: Jean

Aurenche, B. Tavernier – **f.** (Eastmancolor): Pierre William Glenn – **scg.**: Pierre Guffroy – **c.**: Jacqueline Moreau – **mo.**: Armand Psenny – **m.**: Antoine Duhamel, su testi originali di Philippe d'Orléans – **int.**: Philippe Noiret (Philippe d'Orléans), Jean Rochefort (abate Dubois), Jean Pierre Marielle (il marchese di Pontcallec), Christine Pascal (Emilie), Alfred Adam (Villeroi), Marina Vlady (madame de Parabère), Jean-Roger Caussimon (il cardinale), Gérard Desarthe (duca di Bourbon), Stephane Bouy (Nocé), Monique Lejeune (madame de Sabran), Thierry Lhermitte (conte di Horn), Jacqueline Parent (Séverine), Hélène Vincent (madame de Saint-Simon), François Dyrec (Montlouis), Monique Chaumette (governante di Pontcallec), Bernard Lajarrige (Amaury de Lambilly), Jean Rougerie (Talhouet), Bernadette Le Saché (Hélène de Lambilly), Yves Elliot (contadino bretone), Jean Le Mouël (altro contadino bretone), Yvon Lec (il curato durante la processione), René Morand (il merciaiolo girovago), François Valorebe (De Rochefort), Nicole Garcia (La Fillon), Brigitte Rouan (la prostituta), Daniel Duval (Le Mirebalai), Blanche Rayne (la donna di Pontcallec), Sophie Jany (la ragazzetta), Colette Proust (la veggente), Jean Paul Farré (padre Burdo), Michel Berto (l'abate di Louis XV), Jacques Hilling (abate Grattelard), Andrée Tainsy (la religiosa), Pierre Moncorbier (abate Fleury), Maurice Jacquemont (il prete), Pierre Forget (il gesuita), Marie-Jo Simenon (la novizia), Gilles Guillot (il diacono), Jean Turlier (il curato), Guy Gerbaud (il monaco), Michel Beaune (capitano La Griollais), Jean Amos (l'ufficiale di polizia), Jacques Van Dooren (lo svizzero dal naso d'argento), Jacques Lelut (I soldato con bandoliera), Bertrand Migeat (II soldato con bandoliera), Georges Riquier (Brunet d'Ivry), Raymond Girard (Chirac), Roland Amstutz (il cocchiere del reggente), Gilbert Bahon (altro cocchiere), Bruno Balp (valletto Leblanc), Michel Blanc (valletto di camera di Louis XV), Liza Braconnier (la domestica di Louis XV), Christian Clavier, Jacky Pratoussy, Richard Bigotini, Agnés Chateau, Philippe Chaveau, Claude Furlan, Eric Lovoire, Jean-Jacques Moreau, Girard Pichon, Bernard Pierrot, Jean-Paul Poirier, Anthony Stewart – **p.**: Alain Belmondo, Michelle de Broca per Fildebroc-U.P.F.-Productions de Guéville – **pa.**: Yves Robert – **o.**: Francia, 1974 – **di.**: Cineriz – **dr.**: 115'.

V. recensione di Alberto Farassino in questo fascicolo a p. 136.

Quel corpo di donna – v. **Woman for All Men, A**

Quel giorno il mondo tremerà – v. **Armaguedon**

Quell'oscuro oggetto del desiderio – v. **Cet obscur objet du désir**

Quello strano cane... di papà – v. **Shaggy D.A., The**

Questo sí che è amore – **r.**: Filippo Ottoni – **s.**: Enrico Oldoini – **sc.**: F. Ottoni, Sonia Molteni – **f.** (Panoramica, Technicolor): Mario Vulpiani – **scg.**: Franco Vanorio – **mo.**: Angelo Curi – **m.**: Steve Powder – **int.**: Sven Valsecchi (Tommy Thompson), Christopher George, Gay Hamilton, Donatella Ceccarello, Laura Trotter, Mauro Curi, Valerio Ruggetti – **p.**: Ovidio Assonitis per Creative Film Center – **o.**: Italia, 1977 – **di.**: Ceiad Columbia – **dr.**: 105'.

Ragazza a due posti, Una – v. **Gourmandines, Les**

Ragazza dal pigiama giallo, La – **r.**: Flavio Mogherini – **s., sc.**: F. Mogherini, Rafael Sanchez Campoy – **f.** (Vistavision, Colore): Raul Artigot – **scg.**: Franco Velchi – **mo.**: Adriano Tagliavia – **m.**: Riz Ortolani – **int.**: Ray Milland (ispettore Thimpson), Dalila Di Lazzaro (Glenda), Michele Placido (Antonio), Mel Ferrer (prof. Henry Douglas), Howard Ross [Renato Rossini] (Roy), Ramiro Oliveros (l'ispettore di polizia), Rod Mullinar (un altro ispettore di polizia), Giacomo Assandri (Quint, il presunto assassino), Antonio Ferrandiz, Vanessa Vitale, Monica Rey, Andrea Gnecco, Sandra Dobrigna – **p.**: Giorgio Salvioni per Zodiac, Roma/Picasa, Madrid – **o.**: Italia-Spagna, 1977 – **di.**: Capitol – **dr.**: 105'.

Ragazzina parigina, La – v. **Femmes vicieuses**

Razza schiava – v. **Slavers**

Rivelazioni erotiche di una governante – v. **Corps a ses raisons, Le**

Serpent' Egg, The/Schlangenei, Das (L'uovo del serpente) – **r.**: Ingmar Bergman – **asr.**: Wieland Liebske – **s., sc.**: I. Bergman – **f.** (Eastmancolor): Sven Nykvist – **asf.**: Norbert Friedländer, Alexander Witt, Gerhard Fromm, Gunther Adlmuller, Hermann Fahr,

Gernot Koehler, Werner Luhring, Bernd Heinl – **scg.**: Werner Achmann, Herbert Strabel – **c.**: Charlotte Flemming, Egon Strasser, Ute Klimke – **cor.**: Heino Hallhuber – **t., pettinature:** Raimund Stangl, Susi Krause, Franz Göbel, Babette Juli, Heidi Polenski, Theodor Maier, Georg Rasche, Aloïs Steckermeier, Evelyn Döhring, Ariane Döhmel, Dagmar Friedrich, Marta Basedow, Marie-Luise Hantsch, Ute Hanow, Gerda Bublitz, Helga Kempke, Erika König, Mathilde Kulanek, Albin Löw, Ursula Schaffert, Eva Uhl, Naksiye Prenovic – **mo.**: Jutta Hering, Petra von Oelffen – **m.**: Rolf Wilhelm – **so.**: Karsten Ullrich, Theo Muller, Armin Munch, Daniel Nebenzal – **int.**: Liv Ullmann (Manuela Rosenberg), David Carradine (Abel Rosenberg), Gert Froebe (ispettore Bauer), Heinz Bennent (Hans Vergerus), James Whitmore (il prete), Glynn Turman (Monroe), Georg Hartmann (Hollinger), Edith Heerdegen (signora Holle), Kyra Mladeck (signorina Dorst), Fritz Strassner (dottor Soltermann), Hans Quest (dottor Silbermann), Wolfgang Weiser (il funzionario civile), Paula Braend (signora Hemse), Walter Schmidinger (Solomon), Lisi Mangold (Mikaela), Grischa Huber (Stella), Paul Bürks (attore di cabaret), Isolde Barth, Rosemarie Heinikel, Andrea L'Arronge, Berverly McNeely (ragazze in uniforme), Toni Berger (signor Rosenberg), Erna Brunell (signora Rosenberg), Hans Eichler (Max Rosenberg), Harry Kalenberg (il medico di corte), Gaby Dohm (la donna col bambino), Christian Berkel (lo studente), Paul Burian (persona in esperimento), Charles Regnier (un medico), Gunter Meisner (il prigioniero), Heide Picha (la moglie), Gunther Malzacher (il marito), Hubert Mittendorf (Balmer), Hertha von Walther (la donna nella strada), Ellen Umlauf (la proprietaria di casa), Renate Grosser, Hildegard Busse (le prostitute), Richard Bohne (il poliziotto), Emil Feist (Cupido nel Cabaret), Heino Hallhuber, Irene Steinbeisser (gli sposi nel Cabaret) – **dp.**: Georg Föcking, Rudolf Geiger, Franz Achter, Harry Wilbert, Horst Scheerbath – **pe.**: Harold Nebenzal, Horst Wendlandt – **p.**: Dino De Laurentiis per Rialto Film, Berlino occ./D. De Laurentiis Corporation, Los Angeles – **o.**: U.S.A.-Germania Occ., 1977 – **di.**: Titanus – **dr.**: 125'.

V. recensione di Guido Fink in questo fascicolo a p. 138.

Schlangenei, Das – v. **Serpent's Egg, The**

Shaggy D.A., The (Quello strano cane... di papà) – **r.**: Robert Stevenson – **r. 2ª unità:** Arthur J. Vitarelli – **asr.**: Christopher Seiter, Dorothy Kieffer – **s.**: basato su «The Hound of Florence» di Felix Salten – **sc.**: Don Tait – **f.** (Technicolor): Frank Phillips – **scg.**: John B. Mansbridge, Perry Ferguson – **c.**: Chuck Keene, Emily Sundby – **mo.**: Bob Bring, Norman Palmer – **m.**: Buddy Baker – **orch.**: Walter Sheets – **ca.**: «The Shaggy D.A.» di Shane Tatum, Richard McKinley, eseguita da Dean Jones – **int.**: Dean Jones (Wilby Daniels), Tim Conway (Tim), Suzanne Pleshette (Betty Daniels), Jo Anne Worley (Katrinka Muggelberg), Vic Tayback (Eddie Roschak), Dick Bakalyan (Freddie), Keenan Wynn (John Slade), Dick Van Patten (Raymond), Shane Sinutko (Brian Daniels), John Myhers (ammiraglio Brenner), Warren Berlinger (Dip), Ronnie Schell (direttore della TV), Jonathan Daly (intervistatore della TV), John Fiedler (Howie Clemmings), Hans Conried (professore Whatley), Michael McGreevey (Sheldon), Richard O'Brien (il sergente), Hank Jones (il poliziotto), Iris Adrian (la direttrice), Henry Slate (il tassista), Milton Frome (venditore all'incanto), Walt Davis (operatore della TV), Albert Able (tecnico della TV), Ruth Gillette, Pat McCormick, Mary Ann Gibson, Helene Winston, Joan Crosby, Sarah Fankboner, Danny Wells, Herb Vigran, Olan Soulé, Vern Rowe, Karl Lukas, John Hayes, Christina Anderson, George Kirby – **dp.**: Christopher Seiter – **pe.**: Ron Miller – **p.**: Bill Anderson per Walt Disney – **o.**: U.S.A., 1976 – **di.**: C.I.C. – **dr.**: 100'.

Sin (Femmina violenta) – **r., s., sc.**: Yorgo Pan Cosmatos – **f.** (Tecnicolor): Marcello Gatti – **mo.**: Terry Williams – **m.**: Yannis Markopoulos – **int.**: Raquel Welch, Richard Johnson, Jack Hawkins, Flora Robson, Renato Romano, Elias Aletras, Elli Panayotou – **p.**: Filmex Curtwell Pageant – **o.**: Grecia, 1973 – **di.**: Regionale – **dr.**: 80'.

Slavers (Razza schiava) – **r.**: Jürgen Goslår – **asr.**: Stefaan Schieder – **s., sc.**: Henry Morrisson, Nathaniel Kohn, Marcia McDonald – **f.** (Technicolor): Igor Luther – **scg.**: John Rosewarne, Peter Rohrig – **c.**: Siegbert Kammarer – **mo.**: Fred Srp – **m.**: Eberhard Schoener – **int.**: Trevor Howard (Alec MacKenzie), Ron Ely (Steve Hamilton), Britt Ekland (Anna von Erken), J. Goslår (Max von Erken), Ray Milland (Hassan), Don Jack Rousseau (Mazu), Helen Morgan (Malika), Ken Gampu (Musulma), Cameron Mitchell (Erico Da Silva), Larry Taylor (Williams), Brian O'Shaughnessy (O'Connor), Erica Schramm (signora O'Connor), Art Brauss (Rustam), Eric Schumann (Billy Parry), Vera Jesse (Frances Parry), Rinaldo Talamonti (Cabral), Judy Goldman (Selina), Peter Elliot (Quiroga), Ekard

Block (Diaz), Herbert Mahlaba (Mzilagazi), Sam Williams (Otschola), Octavia Thengeni (Alina), Caroline Perry (Dinko), Isabel Goslår (giovane signora), Wolf Goldan (il duellante), Konrad Georg – **dp.**: Dieter Meyer – **pe.**: Barrie Saint Clair – **p.**: J. Goslår per Lord Film Produktion – **pa.**: Stefan Abendroth – **o.**: Germania Occ., 1977 – **di.**: Regionale – **dr.**: 105'.

Smokey and the Bandit (Il bandito e la "madama") – **r.**: Hal Needham – **r. 2ª unità:** Alan Gibbs – **asr.**: David Hamburger, James Quinn, Toby Lovallo – **s.**: H. Needham, Robert L. Levy – **sc.**: James Lee Barrett, Charles Shyer, Alan Mandel – **f.** (Technicolor): Bobby Byrne – **scg.**: Mark Mansbridge – **mo.**: Walter Hannemann – **m.**: Bill Justis, Jerry Reed, Dick Feller – **ca.**: «East Bound and Down» di D. Feller, J. Reed, cantata da J. Reed; «Bandit» di D. Feller, cantata da J. Reed; «The Legend» di J. Reed, cantata dall'autore – **int.**: Burt Reynolds (il bandito), Sally Field (Carrie), J. Reed (Cledus Snow), Jackie Gleason (sceriffo Buford T. Justice), Mike Henry (Junior Justice), Pat McCormick (grande Enos Burdette), Paul Williams (piccolo Enos Burdette), George Reynolds (Branford), Macon McCalman (Signor B), Linda McClure (Waynette), Alfie Wise, Susan McIver, Michael Mann, Lamar Jackson, Ronnie Gray, Quinnon Sheffield – **dp.**: James Westman – **pe.** : Robert L. Levy – **p.**: Mort Engelberg per Rastar Film-Universal – **o.**: U.S.A., 1977 – **di.**: C.I.C. – **dr.**: 100'.

Stacey (La porno detective) – **r.**: Andy Sidaris – **s., sc.**: William Edgar – **f.** (Colore): Mark Zavad – **m.**: Don Randi – **int.**: Anne Randall (Stacey Hansen), Rosanne Keaton (Florence Chambers), Nich Di Tota (Rodney), Christina Raines (Pamela), Alan Rander – **p.**: Spectacular Trading – **o.**: U.S.A., 1975 – **di.**: Regionale – **dr.**: 90'.

Stringimi forte papà – **r., s., sc.**: Michele Massimo Tarantini – **f.** (Telecolor): Giancarlo Ferrando – **scg.**: Francesco Calabrese – **mo.**: Alberto Moriani – **m.**: Franco Campanino – **int.**: Martine Brochard (Anna Bazzocchi), Massimiliano Monti (Tonino), Craig Hill (Andrea), Glauco Onorato (Raimondo), Catherina Zimmermann (Eirka), Luigi D'Ecclesia, Pietro Zardini, Rossano Weber, Ettore Geri, Enrico Curatola, Mattia Macchiavelli – **p.**: Danilo Marciano, Arcangelo Picchi per Sorgente Cinematografica – **o.**: Italia, 1978 – **di.**: Regionale – **dr.**: 100'.

Tango della perversione, Il – v. **Tango 2001**

Tango 2001 (Il tango della perversione) – **r.**: Dacosta Carayan – **asr.**: Angelo Rousso – **s., sc.**: Elio Montanari – **f.** (Eastmancolor): Billy George – **scg.**: Peter Caporal – **cor.**: George Darjendas – **mo.**: Tony Andrews – **m.**: Yani Spanos – **int.**: Larry Daniels (Steve), Erika Raffael (Joanna), Dorothy Moore (Rosita), Harry Cooper (Joachim), Jennifer Winn (ragazza americana), George Moss, Vicky Anderson, Dennis Mitchell, Barry Hummel – **pe.**: Anthony Car – **p.**: Carar Film – **o.**: Grecia, 1973 – **di.**: Regionale – **dr.**: 90'.

Telefon (Telefon) – **r.**: Don Siegel – **asr.**: David Hamburger, Luigi Alfano, Stephen Lim, Alan Brimfield – **s.**: basato sul romanzo omonimo di Walter Wager – **sc.**: Peter Hyams, Stirling Silliphant – **f.** (Metrocolor): Michael Butler – **scg.**: William F. O'Brien – **arr.**: Robert Benton – **c.**: Jane Robinson, Luster Bayless, Edna Taylor – **mo.**: Douglas Stewart – **m.**: Lalo Schifrin – **so.**: Alfred J. Overton, William McCaughey, Aaron Rochin, Michael J. Kohut – **int.**: Charles Bronson (Grigori Borzov), Lee Remick (Barbara), Donald Pleasence (Nicolai Dalchimsky), Tyne Daly (Dorothy Putterman), Alan Badel (colonnello Malchenko), Patrick Magee (generale Strelsky), Sheree North (Marie Wills), Frank Marth (Harley Sandburg), Helen Page Camp (Emma Stark), Roy Jenson (Doug Stark), Jacqueline Scott (signora Hassler), Ed Bakey (Carl Hassler), John Mitchum (Harry Bascom), Iggie Wolfington (padre Stuart Diller), Kathleen O'Malley (signora Maloney), Ake Lindman (tenente Alexandrov), Ansa Konen (la madre di Dolchimsky), Hank Brandt (William Enders), John Carter (Stroller), John Hambrick (giornalista della TV), Henry Alfaro (fotografo della TV), Durton Gilliam (addetto al distributore di benzina), Regis J. Cordic (il dottore), Alex Sharp (Martin Callender), Al Dunlap (il tassista), Ville Veikko Salminen (steward sovietico), Carl Byrd (ufficiale di marina), Peter Weiss (l'addetto al radar), Lew Brown (sottufficiale di marina), Glenda Wina, Jim Nolan, George Petrie, Jeff David, Carmen Zapata, Robert Phillips, Cliff Emmich, Margaret Hall Baron, Sean Moloney, Teppo Heiskanen, Mika Levio, Marlene Hazlett, Thomas M. Runyon, Claudia Butler, Philippe Butler, Stephanie Ann Rydall, Derek Rydall – **dp.**: Louis A. Stroller, Jim Henderling, Bernard Hanson, Maurice Vaccarino – **p.**: James B. Harris per M.G.M. – **o.**: U.S.A., 1977 – **di.**: C.I.C. – **dr.**: 110'.

Tragic Bus – v. **Bus, The**

Triangolo delle Bermude, Il/El triangulo diabolico de las Bermudas – **r., s.**: René Cardona jr. – **sc.**: R. Cardona jr.., Carlos Valdemar – **f.** (Technicolor): Leon Sanchez – **mo.**: Alfredo Rosas Priego – **m.**: Stelvio Cipriani – **int.**: John Huston (Martin Edward), Claudine Auger (Sybil), Hugo Stiglitz (Martin Pete), Marina Vlady (Kim), Gloria Guida (Michelle), Andres Garcia, Al Coster, Carlos Heast, Greta – **p.**: Nucleo Internazionale, Roma/Comacine Filmica, Messico – **o.**: Italia-Messico, 1978 – **di.**: Nucleo-Star – **dr.**: 115'.

Triangulo diabolico de las Bermudas, El – v. **Triangolo delle Bermude, Il**

Ultima odissea, L' – v. **Damnation Alley**

Ultimo giorno d'amore, L' – v. **Homme pressé, L'**

Uomo nel mirino, L' – v. **Gauntlet, The**

Uovo del serpente, L' – v. **Serpent's Egg, The**

Vacanze allegre delle liceali, Le – v. **Gefährlicher Sex frühreifer Mädchen**

Vampiro y el sexo, El (Vita sessuale di un vampiro) – **r.**: René Cardona sr. – **s., sc.**: Alfredo Salazar – **f.** (Colore): Raul Martinez Solares – **scg.**: Salvador Lozano – **mo.**: José Bustos – **m.**: Sergio Guerrero – **int.**: Aldo Monti (Dracula), El Santo, Noelia Noel, Roberto Rivera, Carlos Agosti, Alberto Rojas, Diana Arriaga, Gina Moret, Paulette – **p.**: Guillermo Calderon Stell per Calderon – **o.**: Messico, 1968-'69 – **di.**: Regionale – **dr.**: 93'.

Vecchia America – v. **Nickelodeon**

Vergine e la bestia, La – v. **Désaxées, Les**

Vita sessuale di un vampiro – v. **Vampiro y el sexo, El**

Wild Party, The (Party selvaggio) – **r.**: James Ivory – **asr.**: Edward Folger – **s.**: basato su una poesia di Joseph Moncure March – **sc.**: Walter Marks – **f.** (Colore): Walter Lassally – **scg.**: David Nichols – **c.**: Ron Talsky, Ralph Lauren, Ronald Kolodzie – **mo.**: Kent McKinney – **m., dm.**: Larry Rosenthal – **ca.**: «Wild Party», «Funny Man», «Not That Queenie of Mine», «Singapore Sally, «Herbert Hoover Drag», «Aint't Nothing Bad About Feeling Good», «Sunday Morning Blues» di Walter Marks – **int.**: James Coco (Jolly Grimm), Raquel Welch (Queenie), Perry King (Dale Sword), Tiffany Bolling (Kate), Royal Dano (Tex), David Dukes (James Morrison), Dena Dietrich (signora Murchison), Regis J. Cordic (signor Murchison), Jennifer Lee (Madeleine True), Marya Small (Bertha), Bobo Lewis (Wilma), Annette Ferra (Nadine), Eddie Laurence (Kreutzer), Tony Paxton (il sergente), Waldo K. Berns (il poliziotto), Nina Faso (la signora in nero), Baruch Lumet (il sarto), Martin Kove (l'editore), Lark Geib (Rosa), Ralph Manza (il negoziante di frutta), Fredric Franklyn (Sam), J. S. Johnson (Morris), Michael Grant Hall (Oscar D'Armano), Skipper (Phil D'Armano), Don De Natale (Jackie il ballerino), Tom Reese (Eddy), Geraldine Baron (Grace), Jill Giraldi (la ragazza paralizzata), Barbara Quinn (Mildred), Gloria Gadhoke, Clea Ariell, Susan Arnold, Joe Arrowsmith, Jonathan Becker, Bob Buckingham, Jennifer Chessman, Chuck Comisky, Bill Dance, Rick Dano, Kathleen Dimmick, Mark David Jacobson, Rick Kanter, Kevin Matthews, Luke Matthiessen, Gordon Maus, Bill Merickel, Tommie Merickel, Tony Paxton, Anthony Pecoraro, Jack Sachs, Carmen Saveiros, Mark Swope, Ayesha Taft, Whitney Tower – **pe.**: Edgar Lansbury, Josep Beruh – **p.**: Ismail Merchant per The Wild Party-Samuel Z. Arkoff Presentation – **pa.**: George Manasse – **o.**: U.S.A., 1974 – **di.**: General (reg.) – **dr.**: 90'.

Woman for All Men, A (Quel corpo di donna) – **r.**: Arthur Marks – **s., sc.**: Robert Bless – **f.** (Technicolor): Robert Birchall – **int.**: Lios Hall (Karen), Alex Rocco (Steve), Don Portey (Paul), Judith Brown (Cinzia), Deenan Wynn (Walter McCoy), Andy Robinson – **p.**: General Film Corporation – **o.**: U.S.A., 1974 – **di.**: Regionale – **dr.**: 82'.

World's Greatest Lover, The (Il piú grande amatore del mondo) – **r.**: Gene Wilder – **asr.**: Mel Dellar, Jack Sanders – **s., sc.**: G. Wilder – **f.** (Colore DeLuxe): Gerald Hirschfield – **scg.**: Steve Sardanis – **c.**: Ruth Myers – **cor.**: Alan Johnson – **mo.**: Anthony A. Pellegrino – **m.**: John Morris – **orch.**: Ralph Burns – **ca.**: «Ain't It Kinda Wonderful» di

G. Wilder, cantata da Harry Nilsson – **int.**: G. Wilder (Rudy Hickman "Valentine"), Carol Kane (Annie Hichman), Dom DeLuise (Zitz), Fritz Feld (il direttore dell'Hotel), Cousin Buddy (se stesso), Robert E. Ball (l'uomo calvo), Sandy Rovetta (la ballerina), Hannah Dean (la cameriera), Rita Conde, Lupe Intiveros, Teda Bracci, Elaine Everett (prostitute), Gustaf Unger (il produttore), Candice Azzara (Anne Calassandro), Carl Ballantine (lo zio Harry), Warren Burton (Greta Ga-Ga), Matt Collins (Rudolph Valentino), Lou Cutell (Kipper), Danny De Vito, Joe Rassulo, Patrick Regan, Sal Viscuso (assistenti registi), Richard Dimitri (Tony Lassiter), Melissa Fellen (cugina Corrine), Ricky Fellen (cugino Max), Josip Elic (capocameriere), James Glaeson jr. (il segretario), Ronny Graham (il direttore), Michael Huddleston (il barbiere), Peter Elbling (Robert Drake), Federico Roberto (il prete), Jorge Moreno (gangster messicano), Florence Sundstrom (zia Tillie), Michael Huddleston sr. (il boss), Randolph Dobbs, Stanley Brock, James Hong, Frank O'Brien, Mike McManus, Harry Gold, Poncie Ponce, Carole Arthur, Richard Karron, Marya Small, Harriet Gibson, Richard Roth, Norbert Schiller, Charles Knapp, George Memmoli, Pat Ast, Tracy Cohn, John Ponyman, Skip E. Lowe, Nora Boland, Elya Baskin, Art Mendelli, Sidney Miller, Jack Riley, Billy Sands, Rolfe Sedan, David Levy, Bunny Summers, Carson King, Pavla Ustinov, Alvin Hammer, Vincent Edward Vaccaro, David Z. Hall, Susanna Van Haaren, Lydia Goya, Speedy Zapata, Gino Gottarelli, Al Wyatt sr., Kay Dingle, Nick Dimitri – **dp.**: Franck Baur – **p.** Gene Wilder per 20th Century-Fox – **pa.**: F. Baur – **o.**: U.S.A., 1977 – **di.**: 20th Century Fox – **dr.**: 90'.

Zweit Haut, Die – v. **Io sono mia.**

ABBREVIAZIONI

r.(regia), **cr.** (coregia), **ar.** (aiutoregia), **asr.** (assitensa alla regia), **sv.** (supervisione), **cs.** (consulenza), **s.** (soggetto), **ad.** (adattamento), **sc.** (sceneggiatura), **d.** (dialoghi), **comm.** (commento), **f.** (fotografia), **om.** (operatore alla macchina), **asf.** (assitenza alla fotografia), **l.** (luci), **efs.** (effetti fotografici speciali), **ess.** (effetti sonori speciali), **es.** (effetti speciali), **an.** (animazione), **scg.** (scenografia), **arr.** (arredamento), **arch.** (architetto), **amb.** (ambientazione), **escgs.** (effetti scenografici speciali), **c.** (costumi), **cor.** (coreografia), **t.** (trucco), **mo.** (montaggio), **asmo.** (assistenza al montaggio), **m.** (musica), **dm.** (direzione musicale), **ca.** (canzoni), **arrang.** (arrangiamento), **mx.** (missaggio), **so.** (sonorizzazione), **fo.** (fonico), **tdt.** (titoli di testa), **int.** (interpretazione), **dp.** (direzione di produzione), **org.** (organizzazione), **pe.** (produzione esecutiva), **p.** (produzione), **pa.** (produzione associata), **cop.** (coproduzione), **cp.** (casa produttrice), **cpa.** (casa produttrice associata), **d.** (distribuzione nel paese d'origine), **o.** (origine), **dl.** (distribuzione italiana), **lg.** (lunghezza), **dr.** (durata), **lm.** (lungometraggio), **mm.** (mediometraggio), **cm.** (cortometraggio), **reg.** (regionale).